ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਫ਼ੈਕਲਟੀ ਅਧੀਨ

ਪੀਐਚ.ਡੀ.(ਮਾਨਵ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ)

ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਪ੍ਰਸਤੁਤ

ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ

2021

ਨਿਗਰਾਨ

ਡਾ. ਗੁਰਸੇਵਕ ਸਿੰਘ ਲੰਬੀ
ਅਸਿਸਟੈਂਟ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ
ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ

ਖੋਜਾਰਥਣ

ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ



(Established Under Punjab Act No. 35 of 1961)

ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਕੋਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਭਾਗ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ,ਪਟਿਆਲਾ।

ਪ੍ਰਮਾਣ-ਪੱਤਰ

ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ '**ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ**' ਖੋਜਾਰਥਣ ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ ਨੇ ਮੇਰੀ ਨਿਗਰਾਨੀ ਅਧੀਨ ਸੰਪੂਰਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਖੋਜਾਰਥਣ ਦੀ ਆਪਣੀ ਮਿਹਨਤ ਅਤੇ ਖੋਜ ਦਾ ਸਿੱਟਾ ਹੈ। ਇਹ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਪਹਿਲਾਂ ਕਿਸੇ ਡਿਗਰੀ ਜਾਂ ਡਿਪਲੋਮੇ ਲਈ ਕਿਤੇ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਮੈਂ ਇਸ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਨੂੰ ਪੀਐਚ.ਡੀ. ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਯੋਗ ਸਮਝਦਾ ਹਾਂ ਅਤੇ ਮੁਲਾਂਕਣ ਲਈ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਵਾਨਗੀ ਦਿੰਦਾ ਹਾਂ।

ਮਿਤੀ: ੨੩/੫/੨੧

(ਡਾ. ਗੁਰਸੇਵਕ ਸਿੰਘ ਲੰਬੀ)
ਅਸਿਸਟੈਂਟ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ, ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ,
ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ।

ਘੋਸ਼ਣਾ-ਪੱਤਰ

ਮੈਂ ਬਿਆਨ ਕਰਦੀ ਹਾਂ ਕਿ ਮੇਰੇ ਵੱਲੋਂ '**ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ**' ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਪੀਐਚ.ਡੀ. (ਮਾਨਵ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ) ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਨਿਰੋਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੇਰਾ ਆਪਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਹੋਰ ਹਿੱਸੇਦਾਰ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਮੇਰੀ ਮੌਲਿਕ ਖੋਜ ਹੈ।

ਨਿਗਰਾਨ

(ਡਾ. ਗੁਰਸੇਵਕ ਸਿੰਘ ਲੰਬੀ)

ਖੋਜਾਰਥਣ

ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ

(ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ)

ਧੰਨਵਾਦ

- ਮੈਂ ਤਹਿ ਦਿਲੋਂ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਨਿਗਰਾਨ ਡਾ. ਗੁਰਸੇਵਕ ਸਿੰਘ ਲੰਬੀ ਜੀ ਦਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਤੇ ਯੋਗ ਅਗਵਾਈ ਸਦਕਾ ਇਹ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਸੰਪੰਨ ਹੋਇਆ ਹੈ।
- ਸਤਿਕਾਰਯੋਗ ਮਾਤਾ ਸਰਦਾਰਨੀ ਜਸਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਜੀ ਅਤੇ ਪਿਤਾ ਸਰਦਾਰ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜੀ ਦਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਇਸ ਸਥਾਨ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਇਆ। ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਛੋਟੇ ਭੈਣ-ਭਰਾਵਾਂ ਸਰਬਜੀਤ ਕੌਰ, ਅਮਨਦੀਪ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਸੰਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮੇਰੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਮੇਰਾ ਸਹਿਯੋਗ ਦਿੱਤਾ।
- ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਸਾਥੀ ਅਰਸ਼ਦੀਪ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਬੇਟੇ ਅਦਬਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਥ ਕਾਰਨ ਵੀ ਇਹ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਸੰਪੂਰਨ ਹੋਇਆ।
- ਮੈਂ ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੈਫਰੈਂਸ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ, ਮੇਨ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ ਦੀ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਸਟਾਫ਼ ਦੀ ਵੀ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲੋੜ ਪੈਣ ਤੇ ਮੇਰੀ ਹਰ ਸੰਭਵ ਮਦਦ ਕੀਤੀ।
- ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਕੋਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਭਾਗ ਦੇ ਮੁਖੀ ਡਾ. ਸੁਮਨਪ੍ਰੀਤ ਕੌਰ ਦਾ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧੰਨਵਾਦ ਕਰਦੀ ਹਾਂ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਜ਼ਰੂਰਤ ਪੈਣ ਤੇ ਮੇਰਾ ਮਾਰਗ ਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ।
- ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਕੋਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਭਾਗ ਦੇ ਸਮੂਹ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਅਤੇ ਦਫ਼ਤਰੀ ਅਮਲੇ ਦਾ ਤਹਿ ਦਿਲੋਂ ਧੰਨਵਾਦ ਕਰਦੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਦਫ਼ਤਰੀ ਕਾਰਵਾਈਆਂ ਵਿਚ ਮੇਰੀ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸਹਾਇਤਾ ਕੀਤੀ ਹੈ।
- ਮੈਂ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪਰਮਪਾਲ ਸਿੰਘ ਦਾ ਧੰਨਵਾਦ ਕਰਦੀ ਹਾਂ, ਜਿਸ ਨੇ ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਮੇਰਾ ਸਦਾ ਸਾਥ ਦਿੱਤਾ।
- ਮੈਂ ਗੁਰਧਿਆਨ ਸਿੰਘ (ਜੋਨੀ) ਦਾ ਵੀ ਧੰਨਵਾਦ ਕਰਦੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਟਾਇਪ ਕਰਨ ਵਿਚ ਮੇਰੀ ਮਦਦ ਕੀਤੀ।

ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ

(ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ)

ਤਤਕਰਾ

ਭੂਮਿਕਾ

ਇਸ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ’ਤੇ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਦਿਆਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ (ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ), ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ (ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ), ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ (ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ) ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ (ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ) ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਿੱਥੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਸਿਰਮੌਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਉੱਥੇ ਆਪਣੀ-ਆਪਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਸਿਰਮੌਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਭਾਸ਼ਾ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਵੱਡੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ, ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਦਾ ਵਧੀਆ ਸਾਧਨ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਹੀ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਸਮਾਜਿਕ ਪ੍ਰਾਣੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਕੇਵਲ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਹ ਸਮਾਜ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਪਾਸਾਰ ਦਾ ਵੀ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਖੇਤਰ ਅਸੀਮਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਖਰੇਵੇਂ (ਉਚਾਰਨ, ਸੁਰ, ਲੈਅ, ਪਿੱਚ) ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਨਿਖੇੜਦੇ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਉਹ ਰੂਪ ਜੋ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਸ਼ਾਈ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਕਿਸੇ ਇਕ ਭਾਗ ਵਿਚ ਬੋਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ‘ਉਪਭਾਸ਼ਾ’ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਚਾਰਨ, ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਭੰਡਾਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਟਕਸਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਭਾਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ’ਤੇ ਚਾਰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ ਅਤੇ ਪੁਆਧੀ ਬੋਲੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਖਰੇਵੇਂ, ਵਿਆਕਰਣਿਕ ਪੈਟਰਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹੱਥਲਾ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ‘ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ’ ਹੈ। ਇਸ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਨੂੰ ਚਾਰ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

1) ਅਧਿਆਇ ਪਹਿਲਾ- ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ

2) ਅਧਿਆਇ ਦੂਜਾ- ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ: ਜਾਣ-ਪਛਾਣ

3) ਅਧਿਆਇ ਤੀਜਾ- ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ

4) ਅਧਿਆਇ ਚੌਥਾ- ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ

ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਅਨੁਸਾਰ ਪਹਿਲਾ ਅਧਿਆਇ '**ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ**' ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਸਮਝਦਿਆਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮਝ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਿਆਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜਨਮ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਨੂੰ ਉਲੀਕਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਹੁਣ ਤੱਕ ਦੇ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਲਈ ਵੇਦਾਂ ਨੂੰ ਮੂਲ ਸਰੋਤ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਨੇ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਯ ਨੂੰ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। (1) ਦ੍ਰਿਸ਼ਯ ਕਾਵਿ (ਇਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਿਕ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਨੀ ਹੁਨਰ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।) (2) ਸ੍ਰਵਯ ਕਾਵਿ (ਇਸ ਵਿਚ ਇਹ ਕਿਵੇਂ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।) ਇਉਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ "ਨਾਟਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਧਾਤੂ 'ਨਟ' ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਇਆ ਸ਼ਬਦ ਹੈ, ਜਿਸਦੇ ਅਰਥ ਨੱਚਣਾ, ਡਿੱਗਣਾ, ਸਰਕਣਾ, ਦਿਖਾਉਣਾ, ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲਾ ਆਦਿ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਇਕ ਮਿਸ਼ਰਿਤ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਲਾ-ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਨੁਕਰਣ ਹੈ ਤੇ ਅਨੁਕਰਣ ਵਿਚ ਨਕਲ ਦੀ ਆਤਮਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਜੀਵਨ ਦੀ ਝਾਕੀ ਨਹੀਂ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰਥ ਜੀਵਨ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਪੁਨਰ-ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਸ਼ਬਦ ਵਿਚ 'ਨ੍ਰਿਤ', 'ਨ੍ਰਿਤਯ', 'ਨਟ', 'ਅਭਿਨੈ', 'ਸੁਆਂਗ' ਆਦਿ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਧਾਤੂ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਆਰੰਭਿਕਤਾ ਤਿੰਨ ਰੁਚੀਆਂ (ਆਤਮਾ ਵਿਸਥਾਰ, ਸਵੈ-ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਰੁਚੀ, ਅਨੁਕਰਣ ਰੁਚੀ ਤੇ ਦੂਜੇ ਬਾਰੇ ਜਾਣਨ ਦੀ ਭੁੱਖ) ਤੋਂ ਉਪਜੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਸਿਰਜਣਾਤਮਿਕ ਕਲਾ ਦਾ ਉਹ ਰੂਪ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਰਾਹੀਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸ਼ਿਲਪ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪ ਪਾਠਕ-ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ, ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਲਿਖੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਜਾਂ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਦੇਸ਼ ਅਤੇ ਬੋਲੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਉਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਕੇ ਆਪਣਾ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ

ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਉੱਤਰ ਦਿਸ਼ਾ ਵੱਲੋਂ ਆਏ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਨੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੰਜਾਬ ਉੱਤੇ ਹੀ ਹਮਲਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਅਖਾਣ 'ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਜੰਮਿਆਂ ਨੂੰ ਨਿੱਤ ਮੁਹਿੰਮਾਂ' ਦਾ ਅਧਾਰ ਵੀ ਇਸ ਵਾਸਤਵਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਦੌਰਾਂ ਵਿਚ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਦਾ ਦੂਜਾ ਅਧਿਆਇ '**ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ: ਜਾਣ ਪਛਾਣ**' ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਇਕ ਮਨੁੱਖੀ ਸਾਧਨ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਵਾਕਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜੀਕਰਨ ਦਾ ਨਾਮ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ। ਸਿੱਧੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਉਹ ਵਰਤਾਰਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਤੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦੂਸਰਿਆਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇਲਾਕਾਈ ਵੰਨਗੀ ਨੂੰ 'ਉਪਭਾਸ਼ਾ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਖੇਤਰ ਭੂਗੋਲਿਕ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਦੂਰੀ ਕਰਕੇ ਵਿਭਿੰਨ ਖਿੱਤਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਦੇ ਅਧਾਰ 'ਤੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਖੇਤਰ ਜਿਨਾਂ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੋਵੇਗਾ ਉਸ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵੀ ਓਨੀਆਂ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਹੋਣਗੀਆਂ। ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਧੁਨੀ ਵਿਉਂਤ, ਰੂਪ ਵਿਗਿਆਨ, ਵਿਆਕਰਨ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਵਖਰੇਂਵੇਂ ਅਤੇ ਸਾਂਝਾ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਇਹ ਵਖਰੇਂਵੇਂ ਇੰਨ੍ਹੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਕਿ ਇਕ ਖਿੱਤੇ ਵਿਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕੇ। ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਖਰੇਂਵਿਆਂ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਇਕ-ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਜੁੜੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੂਰਬੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਚਾਰ (ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ ਅਤੇ ਪੁਆਧੀ) ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਬੋਲੀਆਂ ਜਾਣ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਜਦਕਿ ਪੱਛਮੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਵੀ ਚਾਰ (ਮੁਲਤਾਨੀ, ਪੋਠੋਹਾਰੀ, ਝਾਂਗੀ, ਸਿਰਾਇਕੀ) ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਇਕ ਤੀਜਾ ਵਰਗ-ਪਹਾੜੀ ਵੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਡੋਗਰੀ, ਹਿਮਾਚਲੀ, ਕਾਂਗੜੀ ਬੋਲੀਆਂ ਨੂੰ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਆਕਰਣਕ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਪੱਖੋਂ ਵਖਰੇਂਵਿਆਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਇੰਨ੍ਹਾਂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵੰਨਗੀਆਂ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। 'ਦੁਆਬਾ' ਸ਼ਬਦ ਦੋ ਸ਼ਬਦਾਂ 'ਦੋ' ਅਤੇ

'ਆਬ' ਤੋਂ ਮਿਲਕੇ ਬਣਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਦੋ ਦਰਿਆਵਾਂ ਜਾਂ ਦੋ ਪਾਣੀਆਂ ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਇਲਾਕਾ। ਬਿਆਸ ਅਤੇ ਸਤਲੁਜ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਇਲਾਕੇ ਨੂੰ 'ਦੁਆਬਾ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਇਸ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਸਰਕਾਰ ਦੀ ਸੋਧੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰਸ਼ਾਸ਼ਕੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਚਾਰ ਜ਼ਿਲ੍ਹੇ (ਜਲੰਧਰ, ਕਪੂਰਥਲਾ, ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਅਤੇ ਨਵਾਂ-ਸ਼ਹਿਰ) ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇਕ ਵਿਲੱਖਣ ਉਚਾਰਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ 'ਵ' ਧੁਨੀ ਨੂੰ 'ਬ' ਧੁਨੀ ਵਿਚ ਬੋਲਣਾ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ 'ਵਿਆਹ' ਨੂੰ 'ਬਿਆਹ', 'ਵਿਕਦਾ' ਨੂੰ 'ਬਿਕਦਾ' ਆਦਿ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਜਾਂ ਅੰਤਿਮ ਨਾਸਕਿਤਾ ਸਹਿਤ 'ਵ' (ਮਾਝੀ) ਨੂੰ ਜਿੱਥੇ ਮਲਵਈ ਵਿਚ 'ਮ' ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ 'ਦ' ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਮਹਾਂਪ੍ਰਾਣ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਅਲਪਪ੍ਰਾਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ 'ਕੁਝ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਕੁਜ' ਆਦਿ। ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ 'ਲ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਨ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਦੇ ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ /ਵ/ ਦੀਰਘ ਸ੍ਵਰ /ਊ/ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ- 'ਆਵਾਂਗਾ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਆਊਂਗਾ' ਆਦਿ। ਦੁਆਬੀ ਦੀ ਧੁਨੀਆਤਮਕ ਵੱਖਰਤਾ ਵਿਚ ਇਸ ਵਿਚ 10 ਸ੍ਵਰ ਅਤੇ 21 ਵਿਅੰਜਨ ਹਨ। ਇਸ ਵਿਚ ਕੰਠੀ ਤੇ ਨਾਸਕੀ ਵਿਅੰਜਨਾਂ /ਙ/, /ਞ/ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਉਚਾਰਨ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਤਿੰਨੇ ਸੁਰਾਂ ਉਚੀ, ਨੀਵੀਂ ਤੇ ਮੱਧਮ ਸੁਰ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਇਉਂ ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਇਹਨਾਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਨੁਕਤਿਆਂ ਦੇ ਅਧਾਰ 'ਤੇ ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ।

ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਦਾ ਤੀਜਾ ਅਧਿਆਇ '**ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ**' ਹੈ। ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਕਲਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਕਲਾ ਵੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਕਰਿਪਟ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਮੁੱਖ ਜ਼ਰੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਹਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਚਾਰ ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿਚ ਢਲਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਜਟਿਲ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਇਕ ਸੰਜਮੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੇਵਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਵਿਅਕਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਵਿਚ ਚਾਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਆਹਾਰਯ ਤੇ ਸਾਤਵਿਕ ਭਾਵ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਾ ਉਲੇਖ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦੂਹਰੇ ਰੂਪ (ਸਾਹਿਤ ਪਾਠ

ਅਤੇ ਖੇਡ-ਪਾਠ) ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਲਿਖਤ-ਪਾਠ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਿਰੋਲ ਸਾਹਿਤ ਨਾਲ ਹੈ ਉਥੇ ਖੇਡ-ਪਾਠ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੰਧ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਜੁੜਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ, ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਿਧੀ, ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿੱਤੇ ਜਾਂ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਜਾਂ ਬੋਲੀ ਰਾਹੀਂ ਪਾਠਕਾਂ ਨਾਲ ਸੰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਦਕਿ ਮੰਚ ਪਾਠ ਜਾਂ ਖੇਡ ਪਾਠ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਫੁਰਤੀ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਗੀਤਾਂ, ਬੋਲੀਆਂ, ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ, ਕੋਰਸ, ਸਮੂਹ-ਗਾਣ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਖਾਣਾਂ, ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਕਾਵਿ ਟੁਕੜੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਆਤਮਜੀਤ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਅਤੇ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੀ ਆਪਣੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਭੰਡਾਰ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ।

ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੇ ਚੌਥੇ ਅਧਿਆਇ '**ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ**' ਵਿਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਪੂਰੇ ਢੁੱਕਵੇਂ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਦਾ ਜੰਮਪਲ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਤੇ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਉਸਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ

ਅਤੇ ਰੂਪ ਪੱਖੋਂ ਨਵੇਂ ਤਜ਼ਰਬੇ ਕਰਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਘੇਰੇ ਨੂੰ ਹੋਰ ਮੋਕਲਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕੀ ਅਤੇ ਵਿਅੰਗ ਭਰਪੂਰ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਅਨੁਸਾਰ ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ, ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਈ ਪਾਤਰ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਉਹ ਬਹੁਤਾ ਸਫ਼ਲ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ, ਕਿਉਂਕਿ ਅਕਸਰ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਤੇ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਮਿਸ਼ਰਿਤ ਕਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਉਸਦਾ ਸ਼ਹਿਰੀ ਹਿੰਦੀ ਮੁਹਾਵਰਾ ਬੜਾ ਕਾਮਯਾਬ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ', 'ਅਨਜੋੜ', 'ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ', 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ', 'ਮੁੜ੍ਹਕੇ ਦੀ ਖੁਸ਼ਬੋ', 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 'ਧੌਲੀ ਦਾੜ੍ਹੀ ਵਿਚ ਭੁੱਬਲ ਪਾਉਣਾ', 'ਨਿੱਜ ਜੰਮਦਾ ਤੂੰ ਕਲ ਮੂੰਹਿਆ', 'ਗੁਣ ਵੱਡਾ ਕਿ ਮੱਝ', 'ਮੁਸ਼ਕਲ ਵੇਲੇ ਤਾਂ ਦੋਸਤ ਪਰਖੇ ਜਾਂਦੇ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਦੋਸ਼', 'ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ', 'ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ', 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ 'ਅਰਗਾ', 'ਬਿਆ', 'ਜੀਬੇ', 'ਜਾਇਆ', 'ਬੱਚੀ', 'ਕਿਆ' ਆਦਿ ਅਨੇਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ: 'ਗੌਂਦਾ', 'ਭੌਂਦਾ', 'ਦਿਆਂ', 'ਖਾਂਦੀ', 'ਆਂ', ਆਦਿ। ਇਉਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਬੰਧੀ ਗਿਆਨ ਬੜਾ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਲਿਖਤ ਵਿਧੀ ਦੇ ਹਰ ਪੱਖ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਧਾਂਤ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਅਨੇਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਹਰ ਸਾਹਿਤਕ ਵੰਨਗੀ ਉਪਰ ਆਪਣੀ ਕਲਮ ਅਜ਼ਮਾਈ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਉਸਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਬਹੁਮੁੱਲਾ ਹੈ। ਉਹ ਸਮਾਜਿਕ ਕਮਜ਼ੋਰੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਗਹਿਰਾਈ ਲਿਆਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵੀ ਅਹਿਮ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ, ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ, ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ਾਂ-ਅਨੁਸ਼ਠਾਨਾਂ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ

ਨਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਬੈਂਕ', 'ਕਾਲਜੀਏਟ', 'ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ', 'ਕੰਬਦੇ ਧੌਲਰ', 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ', 'ਆਦਮੀ ਦੀ ਅਕਲ', 'ਚੋਅ ਅਜੇ ਨਹੀਂ ਸੁੱਕਾ', 'ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀਂ', 'ਰੰਗ ਨਿਆਰੇ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਆਮ ਵਰਤੀਂਦੇ ਸ਼ਬਦ ਜਿਵੇਂ: 'ਖੁਲਦੀ ਫਿਰੁ', 'ਕਈ ਗੁਣ ਵੱਧ ਮਿਲ ਜਾਊ', 'ਬੇੜੀਆਂ ਪਾ ਤੀਆਂ', 'ਪੱਟਿਆ', 'ਕੀ ਬਣੂ', 'ਬਥੇਰਾ', 'ਲਗਏ', 'ਤੁਹਾਥੋਂ' ਆਦਿ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾਈ ਯਥਾਰਥਕਤਾ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਯਥਾਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਗੂੜ੍ਹਾ ਕਰਨ ਲਈ ਉਹ ਪੇਂਡੂ ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਕੁਝ ਕੁ ਸ਼ਬਦ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ- 'ਟੇਬਾ', 'ਲੱਜ', 'ਬਲੀ ਦਾ ਬੁੱਥਾ', 'ਬਈ', 'ਬੁਕਵਾਸ', 'ਕਿਨੇ ਨਈ', 'ਬੇਚ', 'ਜੁਗ', 'ਨਈਂ' ਆਦਿ। ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਵਿਚ ਸਾਦਗੀ ਭਰੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:- 'ਅਖੇ ਮੈਂ ਨਾ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਬਿਆਹ ਕੀਦੇ ਨਾਲ ਕਰੌਂਦਾ', 'ਕਾਵਾਂ ਕਹੇ ਢੋਰ ਨਈਂ ਮਰਦੇ', 'ਸਾਹ ਸੀਗੇ ਸੱਤਾ ਚੁੱਲਿਆ ਦੀ ਸੁਆਹ' ਆਦਿ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਬਚਪਨ ਤੋਂ ਹੀ ਨਕਲਾਂ ਅਤੇ ਰਾਸਾਂ ਵੇਖਣ ਵਿਚ ਬੜੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਵਸਦੇ ਗਰੀਬ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖ-ਸੁੱਖ ਅਤੇ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾਇਆ ਤੇ ਇਤਿਹਾਸ/ਮਿਥਿਹਾਸ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦੇਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ। ਵੀਹ ਵਰ੍ਹੇ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਬਿਤਾਉਣ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਦਾ ਡੂੰਘਾ ਅਨੁਭਵ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਲਈ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸਤਿਦੇਵ', 'ਸੁਆਮੀ ਜੀ', 'ਭਜਨੋ', 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਆਦਿ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਾਲੇ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:- 'ਕਹੇ ਤੇ ਨਹੀਂ ਘੁਮਾਰੀ ਗਧੇ ਤੇ ਚੜ੍ਹਦੀ ਹੁੰਦੀ', 'ਮਿੰਤ ਕੀਤੀ ਮਨੋਣਾਂ', 'ਲਾਗੀਆਂ ਨੇ ਲਾਗ ਲੈਣਾ ਚਾਹੇ ਜਾਂਦੀ ਰੰਡੀ ਹੋ ਜਾਵੇ', 'ਨਾਈਆਂ ਦੀ ਜਨੇਤ ਤਾਂ ਸੱਭੇ ਰਜੇ', 'ਉਖਲ ਵਿਚ ਸਿਰ ਅੜਣਾ', 'ਫਸੀ ਨੂੰ ਫਟਕਣ ਕੀ', 'ਮੱਖੀਆਂ ਦੇ ਮਾਂਹ ਬਣੌਣਾ', 'ਪਿਉ ਨਾ ਮਾਰੀ

ਪਿੱਦੜੀ-ਪੁੱਤਰ ਤੀਰ ਅੰਦਾਜ਼' ਆਦਿ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਨੀਨਾ ਮਹਾਂਵੀਰ', 'ਭਜਨੋ', 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ', 'ਬਿੰਗੜ ਦੀ ਵਹੁਟੀ', 'ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ 'ਅਲਾਕੇ', 'ਸਰਦਲ', 'ਸੁਖਣੇ', 'ਕੱਖ', 'ਖੁੰਡ', 'ਘੇ', 'ਡਮਾਕ', 'ਜਿਣਸ', 'ਭਾਈਆ', 'ਤੇਈਆ', 'ਤਾਕੀ', 'ਮੁੱਖਾ', 'ਲੋਈ-ਲੋਈ' ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਥਾਂ-ਪੁਰ ਥਾਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਬੋਲੀਆਂ, ਲੋਕਗੀਤਾਂ ਤੇ ਮਿੱਥਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦੁਆਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਉਲੇਖਣ ਵਿਚ ਵੀ ਉਪਲੱਬਧੀ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪ ਵੀ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਛਾਪਾਂ, ਗਾਨੀਆਂ ਵੇਚ ਕੇ ਲੋਕ ਰੰਗ ਇਕੱਠਾ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦੁਆਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।

ਡਾ. ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਹ ਵੀ ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਹੀ ਜੰਮਪਲ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚਲੇ ਅਖਾਣਾਂ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਕਿਤੇ ਕਿਤੇ ਉਸ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਉਪਰ ਮਲਵਈ ਅਤੇ ਮਾਝੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਸਮਾਂ ਮਾਲਵੇ ਵਿਚ ਬਿਤਾਇਆ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਰਵਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ', 'ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ', 'ਇਕੋ ਰਾਹ ਸਵੱਲੜਾ', 'ਜ਼ਖ਼ਮੀ ਖੰਭਾਂ ਦੀ ਪਰਵਾਜ਼', 'ਕਾਲਾ ਇਲਮ', 'ਤੋਪਾਂ ਦਾ ਮੂੰਹ ਮੋੜਨ ਵਾਲੇ' ਆਦਿ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ 'ਅਰਗੇ', 'ਓਦੱਣ', 'ਫੇ', 'ਝੀਰ', 'ਬੰਨ੍ਹਿਆਂ', 'ਨੁਕਰੇ', 'ਜਿੱਦਣ', 'ਕਮਾਦ', 'ਸੈਂਕਲ', 'ਫੈਂਦਾਂ', 'ਪਤਿਆਂਦਾ', 'ਮੰਨੀਆਂ', 'ਖਬਾਰ', 'ਵੰਨੀਓ', 'ਦੀਂਹਦਾ' ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 'ਐਥੇ', 'ਉਨੀਂ', 'ਔਹ', 'ਪਈ', 'ਕਿੱਡੀ' ਆਦਿ ਪੜਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ 'ਸੁਣੌਣ', 'ਔਂਦੇ', 'ਆਂਦੇ', 'ਆਂਦੀ', 'ਹੈਗਾ', 'ਐ', 'ਲੈਂਨੇ', 'ਖਾਨਾਂ', 'ਆਂ', 'ਕਿਆ', 'ਜਾਨੇ', 'ਪੀਤੀਓ', 'ਬਚੀਓ', 'ਹੱਥੀਏ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਵੱਲੋਂ ਵਰਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:- 'ਟੁੰਡੀ ਬਾਂਹ ਤੇ ਚੂੜੀਆਂ ਦਾ ਚਾਅ', 'ਨੱਕ ਦਾ ਨਾਸੂਾਂ', 'ਪਲੰਘ ਚੜ੍ਹ ਬਹਿੰਸਾ', 'ਚੁਗੱਡੀਆਂ ਘੁਮਾਉਣੀਆਂ', 'ਘੰਡੀ

ਮਰੋੜਨਾ' ਆਦਿ ਜ਼ਿਕਰਯੋਗ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ ਬੋਲੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਢੰਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸਮੁੱਚੇ ਅਧਿਐਨ ਤੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਬਣੀਆਂ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਨੂੰ 'ਸਾਰ ਅਤੇ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ' ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਖੋਜ-ਵਿਧੀ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਅੰਤ ਵਿਚ ਪੁਸਤਕ-ਸੂਚੀ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ-ਜੋੜਾਂ ਬਾਰੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਵਿਚਾਰ ਹਨ ਭਾਵ ਇਕ-ਇਕ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਕਈ-ਕਈ ਰੂਪ ਤੇ ਸ਼ਬਦ-ਜੋੜ ਪ੍ਰਚੱਲਿਤ ਹਨ। ਮੈਂ ਇਸ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਹੀ ਸ਼ਬਦ-ਜੋੜ ਤੇ ਸ਼ਬਦ-ਰੂਪ ਵਰਤਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਚਲਿੱਤ ਹਨ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਸ਼ਬਦ-ਜੋੜਾਂ ਵਿਚ ਇਕਸਾਰਤਾ ਰੱਖਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਸਮਝ ਅਨੁਸਾਰ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਹਰ ਰੂਪ/ਵੰਨਗੀ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਖੋਜ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਇਹ ਮੇਰੀ ਪਹਿਲੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਹੈ, ਮੈਂ ਅਗਾਉਂ ਰਹਿ ਗਈਆਂ ਖਾਮੀਆਂ ਲਈ ਖਿਮਾ ਮੰਗਦੀ ਹਾਂ।

(ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ)

ਅਧਿਆਇ-ਪਹਿਲਾ

ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ

ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ’ਤੇ ਇਕ ਸੰਖੇਪ ਨਜ਼ਰ ਮਾਰਨੀ ਬਣਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਵਿਧੀਵਤ ਰੂਪ ਨਾਲ ਵਰਤਮਾਨ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਪੱਛਮੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪੰਜਾਬ ਤੇ ਕਬਜ਼ਾ ਕਰ ਲੈਣ ਮਗਰੋਂ ਹੋਈ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਬਹੁਤ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੀ ਤੇ ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਕਬੂਲਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਪੜ੍ਹਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਬਾਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵੱਖੋਂ-ਵੱਖਰੇ ਵਿਚਾਰ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਉਹ ਵਿਦਵਾਨ (ਗਿਆਨੀ ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ ਗਿੱਲ, ਐੱਲ.ਐੱਸ.ਕੇਸਰ) ਜੋ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਲੱਭਣ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੂਸਰੇ ਉਹ ਵਿਦਵਾਨ (ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ, ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸਾਗਰ) ਹਨ ਜੋ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ‘ਦੁਲਹਨ’ (1913) ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ‘ਚੰਦਰ ਹਰੀ’ (1909), ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ‘ਰਾਜਾ ਲਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ’ (1910) ਅਤੇ ਅਰੂੜ ਸਿੰਘ ਦੇ ‘ਸੁੱਕਾ ਸਮੁੰਦਰ’ (1911) ਤੋਂ ਹੋਇਆ ਮੰਨਦਾ ਹਨ। ਪ੍ਰੋ. ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ ਭੋਗਲ ਅਨੁਸਾਰ ‘ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ, ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ, ਲਾਲਾ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ, ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਜੋ ਪੱਛਮੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਤੋਂ ਘੱਟ ਪਰਿਚਿਤ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ 1930 ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦੇ ਰਹੇ ਪਰ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ, ਜੋ ਸਾਹਿਤ ਅਤੇ ਪੱਛਮ ਦੇ ਮਾਨਵਵਾਦ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਇਆ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੋਢੀ ਬਣ ਗਿਆ ਅਤੇ ਉਹ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਗਿਆ ਜੋ ਅੱਜ ਵੀ ਬਹੁਤੇ ਪੁਰਾਣੇ ਨਹੀਂ ਲੱਗਦੇ।’[1]

ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੋਢੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਜਿਹੋ ਜਿਹਾ ਜੀਵਨ ਯਥਾਰਥ ਵੇਖਿਆ ਮਾਣਿਆ ਉਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੂਪਮਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਜਿਵੇਂ ਖਾਣ-ਪੀਣ ਅਤੇ ਰਹਿਣ-ਸਹਿਣ ਪੱਖੋਂ ਸਾਦਾ ਸੀ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਰਲ, ਠੇਠ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਤਰਜੀਹ ਦਿੱਤੀ। ਉਸ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਿਤਾਮਾ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕੋਈ

ਹੋਂਦ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਦੇਖਦਿਆਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਤੇ ਰਾਜਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਤਾਂ ਵਿਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰਕਲ ਕੰਪਨੀਆਂ ਉਨੀਂਵੀ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਰਹੀਆਂ। 1920-25 ਈ. ਦੌਰਾਨ ਇਹ ਕੰਪਨੀਆਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਹੋ ਗਈਆਂ। ਜਿਸ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ (ਗਿੱਧਾ, ਭੰਗੜਾ, ਸਵਾਂਗ, ਨਕਲਾਂ ਆਦਿ) ਨੇ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ।

ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਇਸਲਾਮ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਾਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਧੁੰਦਲਾ ਪੈ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਸਲਾਮ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਸੀ। ਕੁਝ ਖੋਜਕਾਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਸਿੱਧੂ ਘਾਟੀ ਦੀ ਸਭਿਅਤਾ ਦੇ ਸਮੇਂ ਹੋਇਆ। ਉਹ ਲੋਕ ਆਪਣੇ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਖੁਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਮੂਰਤੀਆਂ ਅੱਗੇ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਦੇ ਸਨ ਤੇ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨੇ ਫੇਰ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲਿਆ। ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟ ਵੰਨਗੀ 'ਨਕਲ' ਹੈ। ਪੁਰਾਣੇ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰੂਪ ਲੋਕ ਨਾਟਕ (ਨਕਲਾਂ, ਸਾਂਗ, ਲੀਲ੍ਹਾ ਨਾਟਕ) ਆਦਿ ਹਨ।[2] ਮੱਧਕਾਲ ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੁਝ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਨਾਟਕ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ, ਜਿਵੇਂ 'ਹਨੂੰਮਾਨ ਨਾਟਕ' ਤੇ 'ਪ੍ਰਬੋਧ-ਚੰਦ੍ਰਯ ਨਾਟਕ' ਆਦਿ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਸਿਰਫ਼ ਨਾਂ ਦੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਸੱਖਣੇ ਹਨ। 'ਹੰਨੂਮਾਨ ਨਾਟਕ' ਬਹੁਤ ਲੰਮਾ ਕਾਵਿਕ ਵਿਆਖਿਆਨ ਹੈ ਅਤੇ 'ਪ੍ਰਬੋਧ ਚੰਦ੍ਰਯ ਨਾਟਕ' ਇਕ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਰੂਪਕ ਹੈ। ਮੱਧਕਾਲ ਸਮੇਂ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ 'ਬਚਿੱਤਰ ਨਾਟਕ' ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦਾ ਰੂਪ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਹੈ।

1849 ਈ. ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਨੇ ਬਾਕੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਪ੍ਰਾਤਾਂ ਵਾਂਗ ਪੰਜਾਬ ਪ੍ਰਾਂਤ 'ਤੇ ਵੀ ਕਬਜ਼ਾ ਕਰ ਲਿਆ। ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਸਥਾਈ ਸਾਸ਼ਨ ਕਾਇਮ ਕਰਕੇ ਲੋਕ ਭਲਾਈ ਕੰਮਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦਿੱਤਾ। ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਰੇਲਵੇ, ਟੈਲੀਫੋਨ, ਡਾਕਖ਼ਾਨੇ ਵਰਗੀਆਂ ਵਿਗਿਆਨਕ ਕਾਢਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਵੀਆਂ ਸਹੂਲਤਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀਆਂ। ਪੱਛਮੀ ਵਿੱਦਿਆ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੇਣ ਲਈ ਸਕੂਲ ਅਤੇ ਕਾਲਜ ਖੋਲ੍ਹੇ ਗਏ। 1882 ਈ. ਵਿਚ ਲਾਹੌਰ ਵਿਖੇ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੋਈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਿੱਖਿਆ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਰ ਹੋਣ ਨਾਲ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਜਾਗ੍ਰਿਤੀ ਵਧੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਿਹੜਾ ਰੂਪ ਹੁਣ ਤੱਕ ਲੋਕ ਨਾਟ-

ਪਰੰਪਰਾ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਿਤ ਸੀ, ਉਸ ਉਪਰ ਪੱਛਮੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਛਾਪ ਪੈਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਈ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਕਾਇਮ ਹੋਇਆ, ਜਿਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਰਦੂ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਰੂਪ ਉਪਰ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਪਸ਼ਟ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਨੁਵਾਦਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 1899 ਈ. ਵਿਚ ਡਾ. ਚਰਨ ਸਿੰਘ ਸ਼ਹੀਦ ਨੇ 'ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਮੋਹਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕਾਮੇਡੀ ਆਫ਼ ਐਰਰਜ਼' ਨੂੰ 'ਭੁੱਲ ਭੁਲੱਈਆ' ਸਿਰਲੇਖ ਹੇਠ ਅਤੇ ਬਲਵੰਤ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਕਿੰਗ ਲੀਅਰ' ਦਾ 'ਦੁਖੀ ਰਾਜਾ' ਸਿਰਲੇਖ ਅਧੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਨੇ 'ਮਰਚੈਂਟ ਆਫ਼ ਵੀਨਸ' ਦੇ ਅਧਾਰ ਉੱਤੇ 'ਸ਼ਾਮੂ ਸ਼ਾਹ' ਵਰਗੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ।

ਅਨੁਵਾਦਿਤ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਮੌਲਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਜ਼ਮੀਨ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ। 'ਹਨੂੰਮਾਨ ਨਾਟਕ' ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਨੁਵਾਦਿਤ ਨਾਟਕ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਬ੍ਰਜ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਝਲਕ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਰਚਿਤ 'ਬਚਿਤ੍ਰ ਨਾਟਕ' ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਮਿਥਿਹਾਸ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਬਚਿਤ੍ਰ ਨਾਟਕ' ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਗਿਆਨੀ ਦਿੱਤ ਸਿੰਘ ਦਾ 'ਸੁਪਨ ਨਾਟਕ' (1886) 'ਚ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਵੀ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਸੁਪਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਾਹਿਤਕ ਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਮਹੱਤਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦਾ ਲਿਖਿਆ 'ਚੰਦਰ ਹਰੀ' (1909) ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਉਪਰ ਵੀ ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਣਜੋੜ ਵਿਆਹ, ਦੂਜਾ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾਉਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਆਦਿ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। 1910 ਵਿਚ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਰਾਜਾ ਲਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ' ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਵੀ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਤੀ ਅਧੀਨ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ।

1911 ਈ. ਵਿਚ ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨੱਕੜ ਦਾਦੀ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਕਾਲਜ ਵਿਚ

ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵੀ ਖਿਡਾਉਣੇ ਆਰੰਭ ਕੀਤੇ। ਉਸ ਨੇ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਵਿਚ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਪਿਰਤ ਪਾਈ।

ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਨੇ ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਅਧੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣੇ ਅਤੇ ਖੇਡਣੇ ਆਰੰਭ ਕੀਤੇ। ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸਦਕਾ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਨੇ 1913 ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟਕ 'ਸੁਹਾਗ' (ਦੁਲਹਨ) ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ। ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹੋਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਪ੍ਰਫੁੱਲਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕਾਲਜ ਵਿਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਕਰਵਾਏ। ਉਸ ਨੇ 'ਸਰਸਵਤੀ ਸਟੇਜ ਸੋਸਾਇਟੀ' ਦਾ ਗਠਨ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਆਧੁਨਿਕ ਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਧਾਰਮਿਕ ਵਲਗਣਾਂ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਕੇ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਹੜੇ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਇਕਾਂਗੀ ਵੀ ਲਿਖੇ। ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸੇਲ ਅਨੁਸਾਰ ਨੰਦਾ ਨੇ ਇਕੋ ਹੱਲੇ ਵਿਚ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੇ ਘੇਰਿਉਂ ਕੱਢ ਕੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਹਾਣੀ ਆਣ ਬਣਾਇਆ।[3]

ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਵੀਆਂ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀਆਂ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਦਾ 'ਉਤਰ ਅਧਿਕਾਰੀ' ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਦੇਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ 'ਤੇ ਲਿਆਂਦਾ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 'ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ', 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ', 'ਅਣਜੋੜ', 'ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ', 'ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ', 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਇਤਿਹਾਸ ਜਵਾਬ ਮੰਗਦਾ ਹੈ' ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਪੇਂਡੂ ਅਤੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਲਏ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ 1944 ਈ. ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ' ਰਾਹੀਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੇ 'ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ', 'ਕੁਆਰੀ ਟੀਸੀ', 'ਪੱਤਣ ਦੀ ਬੇੜੀ', 'ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ', 'ਸੈਲ ਪੱਥਰ', 'ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ। ਇਉਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਅਤੇ ਚਿੰਨਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪਿਰਤ ਪਾਈ।[4]

ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਰੰਗਮੰਚ ਉਪਰ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਮਗਰੋਂ ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਹਸਤਾਖ਼ਰ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਲੋੜ

ਅਨੁਭਵ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਨੰਦ ਪਾਠਕ ਵਰਗ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਮਾਣ ਸਕਦੇ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਪੱਖੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਫ਼ਲ ਨਹੀਂ ਰਹੇ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬੌਧਿਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਭਾਰੂ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਮੱਧ ਵਰਗ ਵਿਚੋਂ ਲਏ। ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ 'ਕਲਾਕਾਰ', 'ਵਾਰਿਸ', 'ਨਾਰਕੀ', 'ਭੂ-ਦਾਨ', 'ਮੁਇਆਂ ਸਾਰ ਨਾ ਕਾਈ' ਆਦਿ ਹਨ। ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦਾ ਨਾਂ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਕਰੀਬ ਦੋ ਦਰਜ਼ਨ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ 'ਪਿਤਾ ਪਿਆਰ', 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ', 'ਕਾਲਜੀਏਟ', 'ਜੋੜੀ', 'ਕਲਯੁੱਗ ਰੱਥ ਅਗਨਿ ਕਾ, 'ਬੈਂਕ', 'ਆਦਮੀ ਦੀ ਅਕਲ ਆਦਿ ਹਨ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨਾਟਕਕਾਰੀ, ਅਦਾਕਾਰੀ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਤੇ ਨਾਟ-ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਬਰਾਬਰ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਜੁੜਿਆ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਵੱਲੋਂ ਕੀਤੀ ਵੰਡ ਅਨੁਸਾਰ ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ (1913-1947) ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਸਮਾਂ 1947 ਤੋਂ 1975 ਤੱਕ ਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਅਹੂਜਾ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਪਰਿਤੋਸ਼ ਗਾਰਗੀ ਤੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਹਨ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ 'ਅਣਹੋਣੀ', 'ਜਿਉਂਦੀ ਲਾਸ਼', 'ਪੁਤਲੀ ਘਰ', 'ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ', 'ਮੂਕ ਸੰਸਾਰ', 'ਬੰਦ ਗਲੀ', 'ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਨੇ 'ਰੂਪਕ ਕਲਾ ਸੰਗਮ' ਨਾਂ ਦੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਵੀ ਬਣਾਈ। ਇਸ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਨਵੀਆਂ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀਆਂ।

ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨੇ ਐਬਸਰਡ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਕੌੜੀਆਂ ਸਚਾਈਆਂ 'ਤੇ ਕਰਾਰੀ ਸੱਟ ਮਾਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕ 'ਕਾਫ਼ੀ ਹਾਊਸ', 'ਕਾਦਰਯਾਰ', 'ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਤੇ ਸਪੇਰਾ', 'ਮਰਦ ਮਰਦ ਨਹੀਂ ਤੀਵੀਂ-ਤੀਵੀਂ ਨਹੀਂ ਆਦਿ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਨੇ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਅਸਧਾਰਨ ਵਿਵਹਾਰ, ਮਾਨਸਿਕ ਕਲੇਸ਼ਾਂ, ਦਵੰਦ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੋ ਕੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਸ਼ੈਲੀ, ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਨੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਤੇ ਦੀਰਘ ਅਨੁਭਵ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਨੇ 'ਕੰਧਾਂ ਰੇਤ ਦੀਆਂ', 'ਮੱਕੜੀ ਜਾਲ', 'ਅੰਧਕਾਰ', 'ਇਕ ਹੀਰੋ ਦੀ ਤਲਾਸ਼' ਆਦਿ ਨਾਟ-ਲਿਖਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ 'ਅਪਰਾਧੀ', 'ਫੁੱਲ ਕਮਲਾ ਗਿਆ', 'ਜਿਗਰਾ', 'ਰੰਗ-ਤਮਾਸ਼ੇ', 'ਜੋਤ ਤੋਂ ਜੋਤ ਜਗੇ', 'ਕੁਲਛੱਣੇ', 'ਰੰਗ-ਤਮਾਸ਼ੇ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਿਕ ਮਸਲਿਆਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਵੀ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਆਹੂਜਾ ਨੇ 'ਕਲਿੰਗਾ ਦਾ ਦੁਖਾਂਤ', 'ਭੂਮੀ ਅੰਦੋਲਨ', 'ਤਲਾਕ', 'ਕਲਿਊਪੈਤਰਾ ਦਾ ਦੁਖਾਂਤ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਾਲੇ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਆਤਮਜੀਤ, ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਰਵਿੰਦਰ ਰਵੀ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਜ਼ਿਕਰਯੋਗ ਨਾਂ ਹਨ। ਆਤਮਜੀਤ ਤੇ ਔਲਖ ਨੇ ਨਾਟ ਸਿਰਜਣਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀਆਂ ਦੇ ਯੂਥ ਫੈਸਟੀਵਲਾਂ ਦੇ ਨਾਟ ਮੁਕਬਾਲਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣਾ ਸਫ਼ਰ ਆਰੰਭਿਆ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ 'ਕਬਰਸਤਾਨ', 'ਪੱਲ੍ਹ ਦੀ ਉਡੀਕ', 'ਕੈਮਲੂਪਸ ਦੀਆਂ ਮੱਛੀਆਂ', 'ਪੰਚਨਦ ਦਾ ਪਾਣੀ', 'ਕੁੱਤਾ ਤੇ ਮਨੁੱਖ', 'ਚਾਬੀਆਂ', 'ਹਵਾ ਮਹਿਲ', 'ਮੁਰਗੀਖਾਨਾ', 'ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ', 'ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ 'ਅਰਬਦ ਨਰਬਦ ਧੁਧੂੰਕਾਰਾ', 'ਬਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ', 'ਅੰਨ੍ਹੇ ਨਿਸ਼ਾਨਚੀ', 'ਇਕ ਰਮਾਇਣ ਹੋਰ', 'ਸੁੱਕੀ ਕੁੱਖ', 'ਭੱਜੀਆਂ ਬਾਹਾਂ', 'ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ', 'ਨਿਉਂ-ਜੜ੍ਹ', 'ਅਵੇਸਲੇ ਯੁੱਧਾਂ ਦੀ ਨਾਇਕਾ' ਆਦਿ ਛੋਟੇ ਵੱਡੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸੇ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸਤਿਦੇਵ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਕਲ੍ਹ ਕਾਲਜ ਬੰਦ ਰਵ੍ਹੇਗਾ', 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ', 'ਅਮਾਨਤ ਦੀ ਲਾਠੀ', 'ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ', 'ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਸ਼ਹੀਦ' ਆਦਿ ਸਮੇਤ 36 ਪੂਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਜ਼ਰੀਏ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਆਪ ਜਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਉਸਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਬਿਲਕੁਲ ਸਾਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ 'ਇਕੀਵੀਂ ਸਦੀ', 'ਕਰਫਿਊ', 'ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਪੁਆੜੇ ਦੀ ਜੜ੍ਹ', 'ਸੀਸ ਤਲੀ ਤੇ', 'ਧਮਕ ਨਗਾਰੇ ਦੀ'

ਆਦਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨਾਟ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਝੋਲੀ ਪਾਏ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਦੇਵਿੰਦਰ ਦਮਨ, ਦਰਸ਼ਨ ਮਿਤਵਾ, ਅਮਰਜੀਤ ਗਰੇਵਾਲ ਆਦਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਵੱਡਮੁੱਲਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਜੋ 1990 ਤੋਂ ਆਰੰਭੀ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ, ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ, ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਜਾਗਰੂਕਤਾ ਬਰਾਬਰ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਦੌਰ (1990 ਤੋਂ ਬਾਅਦ) ਸਿਖ਼ਰ ਦਾ ਦੌਰ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਬਾਲ-ਨਾਟਕ, ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ, ਮੂਕ ਨਾਟਕ, ਸੋਲੋ ਨਾਟਕ, ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ, ਰੇਡਿਓ ਨਾਟਕ ਆਦਿ ਜ਼ਰੀਏ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਰੂਪ ਪੱਖੋਂ ਕਈ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ। ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ‘ਦੁਲਹਨ’ ਤੋਂ ਆਰੰਭ ਹੋ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਲਗਾਤਾਰ ਵਿਕਾਸ ਵੱਲ ਵੱਧਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਵਿਚ ਵਿਦਵਤਾ ਹੀ ਇਸਦੇ ਰੂਪਾਗਤ ਪਾਸਾਰ ਨੂੰ ਉਭਰਦੀ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵੀ ਮਾਨਵੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਨੂੰ ਪਹਿਲ ਦਿੱਤੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ, ਉਸਦਾ ਸਰੂਪ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਤੇ ਵਿਲੱਖਣ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧਾ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਸਾਹਿਤ ਵੀ ਹੈ ਤੇ ਕਲਾ-ਸਰੂਪ ਵੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੇ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਚੰਗੇਰਾ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਚਿੰਤਕਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਨਕਲ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ‘ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸ਼ਤ੍ਰ’ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਾਠ/ਗੀਤ ਤੇ ਰਸ ਦਾ ਅਦਭੁੱਤ ਮਿਸ਼ਰਣ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਸੰਸਾਰ ਦੀਆਂ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸਮਾਨਾਂਤਰ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਨੇ ਨਵੇਂ ਨਿਯਮ ਸਿਰਜੇ ਹਨ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਕਾਫ਼ੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਤੇ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਕਾਰਨ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੀਆਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਕਸਿਤ ਰਹੀਆਂ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਹਮੇਸ਼ਾ ਤੋਂ ਹੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਰਹੀ ਹੈ। ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਮੱਧ ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਾਮਰਾਜ ਦੀ ਸਥਾਪਤੀ ਨਾਲ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈਆਂ ਜਿਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕਬੂਲਿਆ। ਇਉਂ ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚੌਖਟੇ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਬਣਦਾ ਹੈ।

- **ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ**

ਨਾਟਕ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਜਾਂਚ ਨੂੰ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਢਾਲ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਦਿ ਕਾਲ ਤੋਂ ਹੀ ਮੰਨੋਰੰਜਨ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦਾ ਅਟੁੱਟ ਅੰਗ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਆਦਿ ਮਾਨਵ ਦਾ ਜੀਵਨ ਸ਼ਿਕਾਰ 'ਤੇ ਹੀ ਨਿਰਭਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਉਹ ਸ਼ਿਕਾਰ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਸਾਥੀਆਂ ਅੱਗੇ ਉਸ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਰੀਰਕ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਦੁਆਰਾ ਉਸ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦੁਆਰਾ ਦੁਹਰਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਹ ਆਨੰਦ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਦੂਜਿਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ, ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਉਸ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਕੋਈ ਗਿਆਨ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਸੇ ਇਸ਼ਾਰਾ ਵਿਧੀ ਨੇ ਨਕਲ, ਨ੍ਰਿਤ, ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੱਤਾ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ "ਸਵੈ ਪ੍ਰਗਟਾ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਆਰੰਭਿਕ ਸੰਪੂਰਨ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਆਪਣੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਕਾਸ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ, ਟੋਲੀਆਂ ਸਿਰਜ ਕੇ ਖੂਨੀ ਜਾਨਵਰਾਂ ਤੋਂ ਸਵੈ-ਰੱਖਿਆ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤੀ, ਦੇਵ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਰਿਝਾਂ ਕੇ ਉਨਾਂ ਦੀ ਕਰੋਪੀ ਤੋਂ ਬਚਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤਾ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਵਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤਾ, ਸਗੋਂ ਆਪਣਾ ਮੰਨੋਰੰਜਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਸੀ।"[5]

ਉਕਤ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਇਕ ਮਿਸ਼ਰਤ ਕਲਾ ਹੈ ਜੋ ਬਰਾਬਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲਾਵੇ ਵਿਚ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਦਾ ਮੂਲ ਆਧਾਰ ਨ੍ਰਿਤ ਹੀ ਹੈ। ਆਦਿ ਕਾਲ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੀ ਖੁਸ਼ੀ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਲਈ ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲੈਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ 'ਲੋਕ ਨਾਟਕ' ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਨ੍ਰਿਤ' ਵਧੇਰੇ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਸੋਹਣ ਸਿੰਘ ਦੀਵਾਨਾ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ 'ਕਵਿਤਾ' ਤੋਂ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਸਹਿਮਤੀ ਪ੍ਰਗਟਾਈ ਹੈ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ-ਪਹਿਲ ਪੂਰਨ ਦੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਫਿਰ ਭਰਥਰੀ ਹਰੀ, ਗੋਪੀ ਚੰਦ ਅਤੇ ਰਾਜਾ ਰਸਾਲੂ ਆਦਿ ਕਥਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਨਾਟਕੀ ਕਹਾਣੀਆਂ ਲਿਖੀਆਂ ਗਈਆਂ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਡਾ. ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਦੀ ਵੀ ਧਾਰਨਾ ਹੈ ਕਿ "ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਅਧਿਕਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਸਿਰਜਨ ਵਿਧੀਆਂ ਲੁਕੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਦਾ ਕਾਰਜ-ਤੱਤ, ਕਿਸੇ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੱਤ, ਕਿਸੇ ਦੇ ਬਿਰਤਾਂਤ ਤੱਤ ਆਦਿ ਅਜਿਹੇ ਪੱਖ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਅਗਾਂਹ ਜਾ ਕੇ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਸਰਘਟਨਾ ਵਿਚ ਆਪੋ-ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।"[6]

'ਨਕਲ' ਤੇ 'ਨਾਚ' ਆਦਿ ਮਾਨਵ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਜਿੰਨੀ ਮਹੱਤਤਾ ਰੱਖਦੇ ਸਨ। ਆਦਿ ਮਾਨਵ ਦੇ ਖੁਸ਼ੀ-ਗ਼ਮੀ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪ੍ਰਾਕਿਰਤੀ ਦੀਆਂ ਹੈਰਾਨੀਜਨਕ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਨੇ ਮਨੁੱਖ ਵਿਚ ਧਾਰਮਿਕ ਰੁਚੀ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਇਸੇ ਰੁਚੀ ਅਧੀਨ ਜਲ ਦੇਵਤਾ, ਸੂਰਜ ਦੇਵਤਾ, ਨਾਗ ਦੇਵਤਾ, ਦਰੱਖਤਾਂ ਤੇ ਪਸ਼ੂਆਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਆਰੰਭ ਕੀਤੀ। ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਪਾਸਨਾ ਸਮੇਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਰੀਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਧਰਮ ਤੋਂ ਅਲੱਗ ਕਰਕੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ।

ਆਦਿ ਮਾਨਵ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਾਲ ਕ੍ਰਮ ਦੌਰਾਨ ਆਈਆਂ ਸੱਭਿਆਤਾਵਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕੀ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੱਤਾ। ਅੱਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ। ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਦੋ ਮਹਾਨ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨੇ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕਬੂਲ ਵੀ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਵੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੋਇਆ। ਇਹ ਦੋ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ 'ਭਾਰਤੀ/ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ' ਅਤੇ 'ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ' ਹਨ। 'ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ' ਪੂਰਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣੀ ਅਤੇ ਮਹਾਨ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ। ਸੰਸਾਰ ਭਰ ਦੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਇਕ ਨਿਵਕੇਲੀ ਅਤੇ ਵਿਧੀਬੱਧ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੂਰਬੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਨਾਟਕ ਨੇ ਕਬੂਲ ਕੀਤਾ। 'ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਤੇ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਰਚਨਾ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦਾ ਲਿਖਿਆ 'ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ' ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਰਚਨਾ 10000 ਜਾਂ 15000 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਤੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਅਨੇਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿਚ ਗਹਿਨ-ਗੰਭੀਰ ਤੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਅਧਿਐਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।[7] ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੋਢੀ ਗ੍ਰੰਥ ਅਤੇ ਪੰਜਵੇਂ ਵੇਦ ਵਜੋਂ ਮਾਨਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ। ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਨੂੰ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਸਮੇਂ ਰਚੇ ਗਏ ਚਾਰ ਵੇਦਾਂ ਰਿਗਵੇਦ, ਸਾਮਵੇਦ, ਯਜੁਰਵੇਦ ਅਤੇ ਅਰਥਵੇਦ ਤੋਂ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਸੰਵਾਦ, ਸੰਗੀਤ ਸੁਰ ਤੇ ਸਾਜ਼, ਅਭਿਨੈ, ਰਸ ਤੇ ਰੀਤੀਆਂ ਆਦਿ ਤੱਤ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਨੰਦਮਈ ਤੇ ਰਸ ਭਰਪੂਰ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ।

- **ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ**

ਸਾਹਿਤ ਉਹ ਕਲਾ ਹੈ ਜੋ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਰਤਾਰੇ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਸਹਿਤ ਸਮਾਜ ਦਾ ਦਰਪਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾ ਮਨੁੱਖੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚੋਂ

ਉਪਜਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦੇ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਦੂਜਿਆਂ ਨੂੰ ਜਾਣਨਾ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦੂਸਰਿਆਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣਾ, ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਵਹਾਰ ਆਦਿ ਮਨੁੱਖੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਹੀ ਸਾਹਿਤ ਰਚਨਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ। ਹਰ ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਨਿਵੇਕਲੀ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਆਧੁਨਿਕ ਸਾਹਿਤਕ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ, ਕਹਾਣੀ, ਨਾਵਲ, ਵਾਰਤਕ, ਨਾਟਕ ਆਦਿ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨਾਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਨਾਟਕ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਵੱਖਰੀ ਵਿਧਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧਾ ਅਜਿਹੀ ਹੈ ਜੋ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਦੂਹਰੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪੱਧਰ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਇਕ ਮਿਸ਼ਰਤ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਲਿਖਤ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮੰਚ ਨਾਲ ਵੀ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਹੋਰ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਇਕੋ ਸਮੇਂ 'ਸਾਹਿਤ' ਅਤੇ 'ਰੰਗਮੰਚ' ਨਾਲ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਦੋਹਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਘੇਰਾ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਨ ਤੱਕ ਫੈਲਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਇਸਦੀ ਦੋਹਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ 'ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ' ਅਤੇ 'ਮੰਚੀ ਪਾਠ' ਵਿਚੋਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਧਾਗਤ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 'ਨਾਟਕ' ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਅਤੇ ਇਸ ਬਾਰੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਮਹੱਤਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਆਮ ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਨਾਟਕ' ਸ਼ਬਦ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭਿਕ ਸਰੂਪ ਕਾਵਿਮਈ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਲਈ 'ਰੂਪਕ' ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਈ 'ਨਾਟਯ' ਸ਼ਬਦ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ। ਭਾਈ ਕਾਨ੍ਹ ਸਿੰਘ ਨਾਭਾ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਸ਼ਬਦ 'ਨਟ' ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਨੱਚਣਾ, ਹੇਠਾਂ ਡਿੱਗਣਾ, ਦਿਖਾਉਣਾ, ਸਰਕਣਾ, ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਯ ਕਾਵਿ ਤੇ ਦਿਖਾਉਣ ਵਾਲਾ ਤੇ 'ਨਾਟ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਨ੍ਰਿਤਯ, ਨਾਚ, ਨਕਲ, ਸ੍ਵਾਂਗ ਹੈ।[8] ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਨਾਟਕ ਨ੍ਰਿਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਅਭਿੰਨ ਸਨ: ਇਸ ਕਾਰਨ ਮੋਨੀਅਰ ਵਿਲੀਅਮਜ਼ ਅਤੇ ਮਾਰਕੰਡੇਯ ਵਰਗੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੈ ਕਿ 'ਨਾਟ' ਸ਼ਬਦ 'ਨ੍ਰਿਤ' ਵਿਚੋਂ ਵਿਉਂਤਪਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਈ 'ਡਰਾਮਾ' (Drama) ਜਾਂ 'ਪਲੇ'

(Play) ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਡਰਾਮਾ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਸੀ ਅਭਿਨੈ ਜਾਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨਾ।[9] ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੁਆਰਾ ਜਦੋਂ ਮੰਚ 'ਤੇ ਕਾਰਜ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹਨ, ਉਸ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਡਰਾਮਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ਬਦੀ ਅਰਥ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਸੰਬੰਧੀ ਨਾਟਯ ਸਾਸ਼ਤਰ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਹੈ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ 'ਨਾਟਯ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਅਤਿਅੰਤ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਜਿਸ ਦੀ ਆਪਣੀ ਮਰਿਆਦਾ ਤੇ ਗੌਰਵ ਹੈ। ਇਥੇ ਨਾਟਯ ਦਾ ਅਰਥ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਰੰਗ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕਾਵਿ ਰੰਗਸ਼ਾਲਾ, ਅਭਿਨੈ, ਨ੍ਰਿਤ, ਵੇਸ਼ਭੂਸ਼ਾ, ਨਾਟ-ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ, ਦ੍ਰਿਸ਼-ਸੱਜਾ, ਸੰਗੀਤ ਯੋਜਨਾ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹਨ।[10] ਨਾਟਕ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਪਿੱਛੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਹਰੇਕ ਸਾਹਿਤਕ ਰੂਪ ਦਾ ਆਪਣਾ ਵੱਖਰਾ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਉਹ ਬਾਕੀ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪਾਂ ਅਤੇ ਕਲਾਵਾਂ ਤੋਂ ਨਿਵੇਕਲਾ ਰੂਪ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸੰਰਚਨਾ ਦੀ ਵੀ ਆਪਣੀ ਵਿਧਾ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਅਨੁਵਾਦ 'ਜੇਨਰ' (Genre) ਹੈ। 'ਵਿਧਾ' ਤੋਂ ਭਾਵ ਉਹ ਸਾਂਝੀਆਂ, ਬੁਨਿਆਦੀ ਰੀਤਾਂ ਹਨ ਜਿਹੜੀਆਂ ਖ਼ਾਸ ਸਿਰਜਣਾਤਮਿਕ ਤੇ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿਚ ਦੁਹਰਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸ਼ਨ ਵਿਚ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਦੁਹਰਾਈਆਂ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਰੀਤਾਂ ਕਿਸੇ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਬੁਨਿਆਦੀ ਰੀਤਾਂ ਕਹਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ।[11] ਨਾਟਕ ਮਿਸ਼ਰਤ ਅਤੇ ਜਟਿਲ ਵਿਧਾ ਵਾਲਾ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨਾਲ ਮਾਨਵੀ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਨੂੰ ਮੰਚ 'ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਦੇ ਦੋ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸੰਚਾਰੀ ਸਾਧਨ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਸੰਵਾਦ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਸੰਵਾਦ ਪੂਰਨ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਰ ਪੱਖ ਜਿਵੇਂ ਕਥਾਨਕ, ਪਾਤਰ, ਅਭਿਨੈ, ਦ੍ਰਿਸ਼, ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਆਦਿ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ 'ਸ਼ਬਦ' ਤੋਂ 'ਕਾਰਜ' ਤੱਕ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਤਹਿ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ ਭਾਵ ਇਸਦੇ ਵਿਧੀ-ਵਿਧਾਨ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀ/ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਪਈਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ ਜਾਣਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਕਿਵੇਂ ਹੋਈ, ਪੂਰਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ

ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚੌਖਟਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਜਾਨਣਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਥ ਹਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਤੋਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚੌਖਟਾ ਤਿਆਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦਾ ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਨਾਟਕੀ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਧਰਾਤਲ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿੱਦਿਆ, ਸੰਚਾਰ ਵਿਧੀ, ਗਿਆਨ ਵਿਗਿਆਨ ਕਲਾ ਤੇ ਰੰਗ ਨੂੰ ਡੂੰਘਾਈ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਬਖਸ਼ੀਸ ਸਿੰਘ ਅਨੁਸਾਰ, ‘ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਸਿਧਾਂਤ ਘੜਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੇ ਬੜੀ ਸਿਆਣਪ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਨੂੰ ਦੋ ਵੰਨਗੀਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ: ਲੋਕ ਧਰਮੀ ਅਤੇ ਨਾਟਯ-ਧਰਮੀ। ‘ਲੋਕ ਧਰਮੀ’ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਹ ਅਰਥ ਸਨ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਸਤਾਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਾਕਿਰਤੀਕਰਣ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਸੁਭਾਵਕ ਹੋਵੇ। ‘ਨਾਟਯ-ਧਰਮੀ’ ਤੋਂ ਇਹ ਭਾਵ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹਸਤ-ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਨੂੰ ਲੋਕ ਧਰਮੀ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਲਾਤਮਕ ਅਤੇ ਉੱਤਮ ਗਿਣਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।’[12]

ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ‘ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕ’ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੰਜ ਤੱਤ (ਹੈਰਾਨੀ ਦਾ ਅੰਸ਼, ਲਟਕਾਉ, ਮਾਨਸਿਕ ਕਲਵਲ, ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ ਅਤੇ ਆਲੋਕਾਰੀ/ਅਣਯਥਾਰਥ) ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ।

ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ, ਸੰਗੀਤ, ਰਸ, ਛੰਦ ਅਤੇ ਅਲੰਕਾਰ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਕਾਲੀਦਾਸ, ਭਾਸ, ਸ਼ੂਦਰਕ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਕਥਾਨਕ, ਨਾਇਕ-ਨਾਇਕਾ, ਅਭਿਨੈ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿਚ ਆਧਾਰਿਤ ਨਿਯਮਾਂ ਅਤੇ ਤੱਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਕਾਲੀਦਾਸ, ਭਾਸ, ਸ਼ੂਦਰਕ ਆਦਿ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਰਚੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਨੁਕਤੇ, ਤਕਨੀਕਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤੇ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਿਛੋਕੜ ਜਾਣਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਸ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚੌਖਟੇ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਲਈ ਇਸ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

I. ਮੰਗਲਾਚਰਣ: ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਦੀ ਜੁਗਤ ਆਖਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਪਾਠ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਲਈ ਇਸ਼ਟ ਅੱਗੇ ਕਾਮਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਨੂੰ ਨੰਦੀ ਪਾਠ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨੰਦੀ ਪਾਠ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਲਈ ਵਿਦਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਣ ਸੂਤਰਧਾਰ ਵਜੋਂ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਅਸ਼ੀਰਵਾਦ ਲੈਣ ਉਪਰੰਤ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ, ਨਟ, ਨਟੀ ਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਖਾਲੀ ਨਾ ਛੱਡ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਅਗਾਂਹ ਘਟਨਾ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦੇ ਹੋਏ ਹਾਸ-ਰਸ ਮਾਹੌਲ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮੰਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਵੀ ਇਕ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ 'ਕੋਰਸ' ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੋਰਸ ਪਾਤਰ ਮੁੱਖ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਵਾਤਾਵਰਨ, ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ, ਤੀਖਣਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਉਸਾਰਨ ਵਿਚ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਕਈ ਵਾਰ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਰਦੇ, ਪਾਤਰ, ਆਲੋਚਕ ਆਦਿ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। 'ਕੋਰਸ' ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿਚ ਮੈਂਬਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਸ਼ੁਰੂ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਪੰਜਾਹ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਫਿਰ ਜਿਉਂ-ਜਿਉਂ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਵੱਧਦਾ ਗਿਆ, ਕੋਰਸ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਘੱਟ ਹੁੰਦੀ ਗਈ ਅਤੇ ਪੰਦਰਾਂ ਜਾਂ ਬਾਰਾਂ ਮੈਂਬਰਾਂ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋ ਗਈ।[13] ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕੋਰਸ ਮੰਡਲੀ ਹੀ ਸੰਭਵ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੂਲ ਕੋਰਸ ਮੰਡਲੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕੋਰਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤੱਕ ਮੰਚ 'ਤੇ ਹਾਜ਼ਰ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ।

II. ਕਥਾਨਕ: ਕਥਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੂਲ ਅਧਾਰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਮੰਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਮਾਜਿਕ, ਨੈਤਿਕ ਕਦਰਾਂ-ਕੀਮਤਾਂ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਆਦਿ ਪੱਖ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਕਰਨਾ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੱਧਕਾਲੀ ਭਾਰਤੀ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚ ਧਰਮ, ਅਰਥ, ਕਾਮ ਤੇ ਮੋਕਸ਼ ਦਾ ਉੱਤਮ ਸਥਾਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਅਧਾਰ ਇਨਾਂ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਵਿਚ ਰਮਾਇਣ, ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਤੇ ਪੌਰਾਣਿਕ ਗਾਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਰਾਜ ਦਰਬਾਰਾਂ ਵਿਚ ਖੇਡਿਆ ਅਤੇ ਪੜ੍ਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ

ਸੁਖਾਂਤਮਈ ਹੀ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਜੇ-ਰਾਣੀਆਂ, ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵੀ ਖ਼ਿਆਲ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਅਧਿਆਤਮਕ ਪੱਖ ਵਾਲੀ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਵੀ ਇਸ ਦਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਸੁਖਾਂਤਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਕਥਾ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੰਨੀ ਗਈ ਹੈ, 'ਅਧਿਕਾਰਤ ਕਥਾ' ਜੋ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਕਥਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਧੁਰਾ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨੇਤਾ/ਨਾਇਕ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਅਧਿਕਾਰਤ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਅੱਗੋਂ ਤਿੰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

1. ਪਹਿਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਸੋਮਾ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਜਾਂ ਮਿਥਿਹਾਸਿਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
2. ਦੂਸਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਉਹ ਘਟਨਾਵਾਂ ਲਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਕਲਪਨਾ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ 'ਉਤਪਾਦਨ ਕਥਾ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ।
3. ਤੀਸਰੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਪ੍ਰਥਯਾਤ ਅਤੇ ਉਤਪਾਦਕ ਦੋਵੇਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਚੰਪੂ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਦੂਸਰੇ ਦਰਜੇ ਵਿਚ 'ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ ਕਥਾ ਵਸਤੂ' ਜਿਸ ਵਿਚ ਗੌਣ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਅੱਗੋਂ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਇੱਕ 'ਪਤਾਕਾ' ਜੋ ਅਧਿਕਾਰਕ ਕਥਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦੂਰ ਤੱਕ ਚਲਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਪ੍ਰਕਰੀ ਜੋ ਛੋਟੀ ਜਿਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਵਸਰ 'ਤੇ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਅਲੋਪ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।'[14]

ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਕਥਾ/ਵਸਤੂ ਦਾ ਸਥਾਨ ਰਿਹਾ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਮੰਨਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਨੂੰ ਪਹਿਲੇ ਸਥਾਨ 'ਤੇ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਗੋਂਦ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਿਰਜੀ ਜਾਂਦੀ ਜਿਸ ਵਿਚੋਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਲੜੀਵਾਰ ਅਤੇ ਸਹਿਜ ਭਾਵ ਵਿਚ ਉਪਜਦੀਆਂ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗੋਂਦ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਆਦਿ, ਮੱਧ ਤੇ ਅੰਤ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਸਾਰ, 'ਗੋਂਦ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਕਾਰਜ ਦਾ ਅਨੁਕਰਣ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖਾਰੀ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੈ।'[15] ਕਥਾਨਕ ਸਾਦਾ ਅਤੇ

ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਦੋਵੇਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਦੁਖਾਂਤ ਹੀ ਰਿਹਾ। ਅਰਸਤੂ ਗੁੰਝਲਾਂ ਨੂੰ ਪਲਾਟ ਵਿਚ ਪਹਿਲ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਪਲਾਟ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤਿਨੇਕੇ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਦਿੱਤਾ ਹੈ।

ਇਹ ਸਿਧਾਂਤ ਹੁਣ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਕਰਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਹੀਂ ਬਣਦਾ। ਤਿਨੇਕੇ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ, ਸਮੇਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਦੁਆਰਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ 'ਕਥਾਰਸਿਸ' ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਿਆ। ਪੱਛਮੀ ਚਿੰਤਕ 'ਹੰਫਰੇ' ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ 'ਕਥਾਰਸਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ੁੱਧੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸਦਾਚਾਰਕ ਸਿੱਖਿਆ ਹੈ। ਕੁਝ ਵੀ ਹੋਵੇ ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ 'ਕਥਾਰਸਿਸ' ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਸਾਧਨ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਜ਼ਜ਼ਬਿਆਂ ਵਿਚ ਤੰਦਰੁਸਤੀ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ।'[16] ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਸਿਧਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਵਾਲੇ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਵਿਚੋਂ ਡਰ, ਤਰਸ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜਿਹੇ ਹੀ ਭਾਵ ਜੋ ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਜੀਵਨ ਵਿਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਦਾ ਨਿਕਾਸ (ਵਿਰੇਚਨ) ਕਰਦਾ, ਮਨੁੱਖੀ ਜ਼ਜ਼ਬਿਆਂ ਨੂੰ ਨਵੀਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦਾ ਅਧਾਰ ਇਤਿਹਾਸ, ਮਿਥਿਹਾਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਿੰਨ ਭਾਗ (ਆਦਿ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ, ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਕਥਾਨਕ ਵਿਚ ਘਟਨਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਨਿੱਕੇ ਵੱਡੇ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਥਾ ਨੂੰ ਰੌਚਕ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਸੰਖੇਪ ਤੀਬਰਤਾ ਵਾਲਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਕਥਾਨਕ' ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਤੱਤ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਹੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵਜੂਦ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਮ ਜ਼ਿੰਦਗੀ 'ਚੋਂ ਉਘੜ-ਦੁਘੜ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਯੋਗਤਾ ਅਤੇ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਇਕ ਤਰਤੀਬ ਵਿਚ ਢਾਲਕੇ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਵਿਚੋਂ ਕਾਰਜ, ਸਹਿਜ ਭਾਵ ਨਾਲ ਉਪਜਦਾ ਹੋਇਆ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਘਟਨਾ ਵਿਚੋਂ ਦੂਜੀ ਘਟਨਾ ਜਨਮ ਲੈਂਦੀ ਹੋਈ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਵਿਚੋਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਕਹਾਣੀ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਲੜੀਵਾਰ ਤਰਤੀਬ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ

ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਟੱਕਰ ਅਤੇ ਤਨਾਅ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੋ ਵਿਰੋਧੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾਵਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚ ਦਵੰਦ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਟੱਕਰ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਨਾਟਕੀ ਤਨਾਅ ਅਤੇ ਟੱਕਰ ਸਿਖ਼ਰ ਤੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਹ ਘਟਨਾ ਵਿਸਫੋਟਕ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੇਂਦਰ ਥੀਮ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਦੀ ਆਧਾਰ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਹਰ ਘਟਨਾ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਤਿੱਖਾ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਨ ਲੁਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਖੁਰਮਾ ਅਨੁਸਾਰ, 'ਪਲਾਟ ਜਾਂ ਗੋਦ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੀੜ੍ਹ ਦੀ ਹੱਡੀ' ਵਾਂਗ ਹੈ, ਜਿਸ ਸਹਾਰੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਨੇ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਵਜੋਂ ਸੰਗਠਿਤ ਹੋਣਾ, ਅਗਾਂਹ ਵੱਧਣਾ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਹਰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਆਰੰਭ, ਮੱਧ ਤੇ ਅੰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਕਲਾ ਪੂਰਨ ਪਲਾਂਟ ਜਾਂ ਗੋਂਦ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੋਂਦ ਇਕਹਿਰੀ ਦੂਹਰੀ ਜਾਂ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ।'[17] ਇਉਂ ਕਥਾਨਕ ਵਿਚ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੁਚੀ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅੰਕਾਂ ਅਤੇ ਝਾਕੀਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡ ਕੇ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਲਏ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਸੀਮਾ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਗੋਂਦ ਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਗੋਂਦ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਜੋੜੀ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ 'ਤੇ ਜੋ ਵੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕ ਜਾਂ ਪਾਠਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਸੰਭਵ ਲੱਗਣ ਤੇ ਉਨਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਜੁੜੀਆਂ ਹੋਣ। ਉਹ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਉਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਨਾਇਕ-ਨਾਇਕਾ ਅਹਿਮ ਮਹੱਤਵ ਰੱਖਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਵਿਕਲੋਤਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜਦ ਲੇਖਕ ਘੜ੍ਹ ਕੇ, ਤਰਾਸ਼ ਕੇ, ਇਕ ਲੜੀ ਵਿਚ ਪਰੋ ਕੇ ਕਿਸੇ ਸਾਹਿਤਕ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ-ਰੂਪ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਨੂੰ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦੀ ਰੀੜ੍ਹ ਦੀ ਹੱਡੀ ਵੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਗੋਂਦ ਤੇ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ। ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੋਂਦ ਤਿਆਰ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਬੜਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਟੇਜ 'ਤੇ ਦਿਖਾਈ ਜਾ ਸਕੇ। ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਕੱਚਾ ਪਦਾਰਥ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਨਿੱਤ-ਪ੍ਰਤੀ ਦਿਨ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਾਂ ਹੋਰ ਕੋਈ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਆਪਣੀ

ਕਲਾਤਮਕ ਸੋਝੀ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਚੁਣਦਾ, ਵਿਉਂਤਦਾ, ਘੜਦਾ ਤੇ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਵਿਚਰ ਰਹੇ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਮਨੁੱਖ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਅਖਵਾ ਸਕਦੇ, ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਬਣਨ ਲਈ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਦੀ ਕਿਸੇ ਕਲਾ ਜੁਗਤ ਦੁਆਰਾ ਢਲਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਸਫ਼ਲ ਕਥਾਨਕ ਆਦਿ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤੱਕ ਵਿਗਸਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਸਹਿਜ ਵਿਕਾਸ ਹੀ ਕਥਾਨਕ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਅਨੁਸਾਰ, "ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਥਾਨਕ ਤੋਂ ਭਾਵ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਤਰਤੀਬ ਹੈ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤਰਤੀਬ ਵਿਚ ਜੋੜਨਾ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਕਰਤੱਵ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[18]

ਇਉਂ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਰੌਚਕ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਉਂਤ ਜਾਂ ਗੋਂਦ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਲਾਟ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਤੇ ਗੌਣ ਕਥਾ ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। 'ਮੁੱਖ ਕਥਾ' ਵਸਤੂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ 'ਗੌਣ ਕਥਾ' ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਨੁਸਾਰ ਸਹਾਇਤਾ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਾਲੀ ਕਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਕਥਾਵਾਂ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਅੰਤਰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਲਾਟ ਦੀਆਂ ਛੇ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ। ਪ੍ਰਸਤਾਵਨਾ, ਆਰੰਭਿਕ ਘਟਨਾ ਵਿਕਾਸ, ਸਿਖ਼ਰ, ਉਤਾਰ ਅਤੇ ਸਮਾਪਤੀ। ਨਾਟ-ਆਲੋਚਕਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪਲਾਟ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ, ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਢੁੱਕਵੇਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਾਤਾਵਰਨ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਤੋਂ ਹੈ। ਯੋਗ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ।

III. **ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ**: ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਤਵ-ਸਦਾਚਾਰਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨਾ ਸੀ ਜਿੱਥੇ ਨੇਕੀ ਬਦੀ ਉੱਤੇ ਹਮੇਸ਼ਾ ਭਾਰੂ ਰਹੀ ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਾਇਕ ਸਦਾਚਾਰਕ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਵਿਅਕਤੀ ਹੀ ਬਣਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਨੇਤਾ ਜਾਂ ਨਾਇਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉੱਚ ਵਰਗ ਦੇ ਲੋਕ (ਉਚ-ਕੁੱਲ ਦੇ ਰਾਜੇ, ਬ੍ਰਾਹਮਣ) ਅਤੇ ਉਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਵੀਰ ਪੁਰਸ਼ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਗਿਆਨਵਾਨ, ਤੀਖਣ ਬੁੱਧੀ ਵਾਲਾ, ਸਹਿਜਤਾ, ਦਿਆਲੂ

ਅਤੇ ਬਹਾਦਰੀ ਆਦਿ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅੱਗੋਂ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਹੀ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਚਾਰ ਭਾਗਾਂ (ਧੀਰੋਦਾਤ, ਧੀਰੋਲਲਿਤ, ਧੀਰੋਪ੍ਰਸ਼ਾਂਤ, ਧੀਰੋਉਧਤ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਧੀਰੋਦਾਤ	:	ਨਾਇਕ ਉੱਤਮ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ, ਕੁਰਬਾਨੀ ਕਰਨ ਵਾਲਾ, ਇਨਸਾਫ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਾ, ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
ਧੀਰੋਲਲਿਤ	:	ਨਾਇਕ ਹੱਸਮੁੱਖ, ਕਲਾ ਪ੍ਰੇਮੀ, ਸੱਚਾ-ਸੁੱਚਾ, ਕੋਮਲ ਭਾਵਾਂ, ਨੇਕ ਦਿਲ ਆਦਿ ਗੁਣਾਂ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
ਧੀਰੋਪ੍ਰਸ਼ਾਂਤ	:	ਨਾਇਕ ਸਹਿਜਤਾ, ਸੁਚੇਤ ਸ਼ਾਂਤ, ਠਰ੍ਹੰਮੇ ਵਾਲਾ, ਦਿਆਲੂ, ਨਿਮਰਤਾ ਆਦਿ ਗੁਣਾਂ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।
ਧੀਰ-ਉੱਧਤ	:	ਨਾਇਕ ਹੰਕਾਰੀ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲਾ, ਈਰਖਾ ਵਾਲਾ, ਰਾਕਸ਼ ਬੁੱਧੀ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਇਕ-ਨਾਇਕਾ ਸਦਾਚਾਰਕ ਨੈਤਿਕਤਾ ’ਤੇ ਪਹਿਰਾ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ‘ਖਲ਼ਨਾਇਕ’ ਬਦੀ ਪ੍ਰਚਾਰਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ, ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਟਕੀ ਸਰੂਪ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਬਣਦੇ ਹਨ।

ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ‘ਪਲਾਟ ਉਸਾਰੀ’ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਕਥਾ ਦਾ ਸੁਭਾਵਿਕ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਯਥਾਰਥਕ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਨਿੱਜੀ ਵਿਅਕਤੀਤਤਵ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਕਥਾ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਵਿਚਰਨ ਵਾਲੇ ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ, ਸਹਿਜਤਾ ਅਤੇ ਗੰਭੀਰਤਾ ਵਾਲੇ ਗੁਣ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਿਸ ਵਰਗ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੋਵੇ ਉਸ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਲੱਛਣ ਪਾਤਰ ਵਿਚ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਮੰਚ ’ਤੇ ਸੰਜੀਵਤਾ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਰੱਖਦਾ ਹੋਵੇ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਨਾਇਕ ਨਾ ਤਾਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੱਚ ਦਾ ਪੁਜਾਰੀ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਹੈਵਾਨੀਅਤ ਵਾਲੀ ਨੀਤੀ ਰੱਖਦਾ ਹੋਵੇ ਸੰਗੋਂ ਉਹ ਗੁਣ/ਔਗੁਣਾਂ ਵਾਲਾ ਇਕ ਆਮ ਵਿਅਕਤੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮੁਖੌਟੇ ਅਹਿਮ ਥਾਂ ਰੱਖਦੇ ਸਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਸਨ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਦੇ ਨਾਲ ਗੌਣ ਪਾਤਰਾਂ

ਵਿਚ ਬੱਚੇ ਅਤੇ ਬੁੱਢੇ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਕ ਪਾਤਰ, ਇਸਤਰੀ ਜਾਂ ਹੋਰ ਸਹਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਵੀ ਰੱਖਦਾ ਸੀ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਚਰਨ ਵਾਲੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਜਾਂ ਪਾਠਕਾਂ ਤੱਕ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਜਿਉਂਦੇ-ਜਾਗਦੇ ਹੱਡ-ਮਾਸ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਨੂੰ ਭੁੱਲ ਕੇ ਸਿਰਫ਼ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਦਿੱਤੇ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਕਿਰਦਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਉਦੇਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ ਘੜ੍ਹਦਾ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਪਾਤਰ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਸਹਾਇਕ ਪਾਤਰ। ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦੇ ਦੁਆਲੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪੂਰਾ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਕੇਂਦਰਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਹਾਇਕ ਪਾਤਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਿਚ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦੀ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨੈਣ-ਨਕਸ਼, ਹਾਵ-ਭਾਵ, ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਚਰਿੱਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਕਾਰਜ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਜਨਮਦਾ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਉਹ ਘਿਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਕੋਮਲ ਭਾਵੀ, ਚੇਤੰਨ, ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਗੋਂਦ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਟਕਰਾ ਕੇ ਆਪਣਾ ਸਰੂਪ ਬਦਲਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਸੰਭਵ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸੰਜੀਵਤਾ ’ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸੰਜੀਵਤਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਉਹ ਜੋ ਸਮੂਹਿਕ ਨਿੱਜ ਦੀ ਗੱਲ ਪਾਤਰ ਦੇ ਨਿੱਜ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕਰੇ। ਪਾਤਰ ਹੀ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਔਰਤ, ਮਰਦ, ਬੱਚੇ, ਬੁੱਢੇ ਆਦਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨ ਆਰਨਲਡ ਬੈਨਟਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ‘ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨੀਂਹ’ ਕੇਵਲ ਪਾਤਰ ਹੀ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰ ਕਥਾ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਘਟਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਹ ਖੁਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਕਥਾਨਕ ਤੇ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਕਮੀ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਘੱਟ ਵੱਧ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ ਪਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਭਾਵ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ।[19]

ਇਉਂ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਕੰਮ ਨੂੰ ਕਰਨ ਲਈ ਸੰਦਾਂ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਪੈਂਦੀ ਹੈ, ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਉਸਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਖੇਡਦੇ ਨਜ਼ਰ ਨਾ ਆਉਣ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਹ ਆਪਣਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਵਿਕਾਸ ਕਰਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਕਿਤਾਬਾਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਆ ਕੇ ਮੰਚ 'ਤੇ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ।

IV. **ਭਾਸ਼ਾ, ਸ਼ੈਲੀ**: ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਉਚ ਵਰਗ ਅਤੇ ਨੀਂਵੇ ਵਰਗ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਰੂਪ ਵੀ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਉੱਚ ਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਨੀਵੇਂ ਵਰਗ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਕਾਵਿਮਈ ਲਹਿਜ਼ੇ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ/ਭਾਸ਼ਾ ਉਸ ਵਰਗ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜਿਸ ਵਰਗ ਦਾ ਉਹ ਰੋਲ ਨਿਭਾ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ।

ਚੰਗੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ, ਸੰਵਾਦ ਬਣ ਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਕੇ ਟੱਕਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਲਈ ਉਚਿਤ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਨਾਟਕ ਬੋਝਲ ਨਾ ਬਣੇ। ਮੰਚੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਉਹ ਨਾਟਕ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਸੰਖੇਪਤਾ, ਗੰਭੀਰਤਾ, ਸਰਲਤਾ, ਸਪਸ਼ਟਤਾ, ਚੁਸਤੀ ਆਦਿ ਗੁਣਾਂ ਵਾਲੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿਦਮਾਨ ਹੋਵੇ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਕਾਵਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਚੇ ਗਏ। ਜਿਸ ਲਈ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਅਤੇ ਉਚਿਤ ਵਰਤੋਂ ਹੀ ਕਾਵਿਮਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਅਹਿਮ ਪੱਖ ਰਹੀ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਹਰ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਐਨਾ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਵੇ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਅਤੇ ਹਰ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਅਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਮਝ ਸਕਣ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਜਿਹੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜੋ ਪਾਤਰ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਵੇ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਜਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤ ਮੰਚ 'ਤੇ ਹਾਜ਼ਰ ਨਾ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਣ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਣ, ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਆਦਿ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦਾ

ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬਿਨਾਂ ਪਾਤਰ ਸੰਜੀਵ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਕੇਂਵੇ ਵਾਲਾ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਚੁਸਤ ਤੇ ਜ਼ੋਸ਼ੀਲਾ ਹੋਵੇ ਜੋ ਸੰਖੇਪ, ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ, ਸਿੱਧੀ-ਸਰਲ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰ ਸਕੇ। ਮਨਬਚਨੀ, ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਤੇ ਇਕਾਂਤ ਕਥਨ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਅੰਗ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਉਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਬੌਧਿਕਤਾ ਤੇ ਤਰਕ ਆਧਾਰਿਤ ਗੁਣ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੀ ਗਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਬਣਕੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਅਜਿਹੀ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਓਪਰੀ ਨਾ ਲੱਗੇ ਸਗੋਂ ਸੁਭਾਵਕ ਤੇ ਕੁਦਰਤੀ ਲੱਗੇ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਿਰਜੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਅਤੇ ਰੁਤਬਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਭਾਸ਼ਾ ਭਾਵੇਂ ਆਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਪਾਤਰ ਉਸਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮੰਚ ’ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹਰੇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇਕ ਵਿਲੱਖਣ ਸ਼ੈਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਉਸਦੀ ਪਛਾਣ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ, ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਰਥਕ ਰੂਪ ਦੇਣ ਲਈ ਕਿਹੋ ਜਿਹੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਚੁਣੀ ਹੈ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਉਹ ਕਿੰਨੀ ਕੁ ਸੁਭਾਵਕ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਅਜਿਹੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਥੋੜ੍ਹੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਕਹਿਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਹੋਵੇ। ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਕਲਾ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਨੂੰ ਵੀ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਮਨੁੱਖੀ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ (ਬੋਲ ਕੇ ਜਾਂ ਲਿਖਕੇ) ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦੇ ਸਾਰਥਕ ਮਾਧਿਅਮ ਦਾ ਨਾਂ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਅਤੇ ਉਸ ਵਿਚਲੀ ਰੰਗਤ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦਾ ਇਕ ਮਾਧਿਅਮ ਵੀ ਹੈ। ਇਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਫ਼ਰਕ ਨਾਲ ਮੰਚ ’ਤੇ ਹਾਸੇ, ਸ਼ੋਕ, ਕ੍ਰੋਧ, ਉਤਸ਼ਾਹ, ਘਿਰਣਾ, ਪਿਆਰ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਦੇਸ਼ਾਂ/ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਤੇ ਕਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਭਾਂਤ-ਭਾਂਤ ਦੀ ਬੋਲੀ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਮਨ ਦੀ ਸੋਚ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਸੰਜੀਵ ਰੂਪ ਦੇਣ ਲਈ ਖ਼ਾਸ ਢੰਗ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਚੁਣ ਕੇ ਇੰਝ ਵਿਉਂਤ ਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹ ਵਿਚ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸ਼ਬਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੋਂ ਸਹਿਜ ਸੁਭਾਅ ਨਿਕਲਦੇ ਜਾਪਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਹਿਮ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਹੀ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਸਕੇਗਾ ਜੇਕਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਪਾਤਰ ਸੁਯੋਗ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਕਿਰਦਾਰ ਸਿਰਜਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਅਤੇ ਸਾਦਗੀ ਇਸਦਾ ਮੁੱਖ ਗੁਣ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਲੜੀ ਅੱਗੇ ਤੁਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸਰੂਪ ਉਘੜਦਾ ਹੈ।

ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਗਾਲੀ ਗਲੋਚ ਤੇ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਵਾਲੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤੋੜਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਇਲਾਕੇ ਨਾਲ ਜਾਂ ਖਿੱਤੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੀ ਖ਼ਾਸ ਇਲਾਕੇ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜੋ ਹਰ ਵਰਗ ਨੂੰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਮਝ ਆ ਸਕੇ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪਾਤਰ, ਪ੍ਰਸੰਗ, ਭਾਵ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਬੋਲ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਰਤਾਰੇ ਵਿਚ ਰੰਗ, ਪਹਿਰਾਵੇ, ਮੇਕਅੱਪ ਆਦਿ ਦਾ ਆਪਣਾ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਚੰਗਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸੁਯੋਗ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣਾ ਵਿਚਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਥਾਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਧਾਰਨ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਭਾਵ ਲਿਖਣ ਦਾ ਇਕ ਢੰਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੈਲੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਹਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਆਪਣਾ-ਆਪਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਥਾਨਕ, ਪਾਤਰ, ਵਾਤਾਵਰਣ, ਉਦੇਸ਼, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਸੁਨਿਸ਼ਚਿਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਦੇ ਤੱਤ ਦਾ ਨਾਂ ਸ਼ੈਲੀ ਹੈ। ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਨਿਪੁੰਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਂਤ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਦਿਖਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ' ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦੇ ਹਨ:

'ਕਿਤਾਬੀ ਤੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਾਲੀ ਸ਼ੈਲੀ, ਸੰਜਮੀ ਅਲੰਕਾਰਿਕ ਨਾਟਕੀ ਸ਼ੈਲੀ ਪਿਆਰ ਭਿੱਜੀ ਸ਼ੈਲੀ, ਨਕਲੀਆਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਵਾਲੀ ਸ਼ੈਲੀ, ਬੌਧਿਕ ਤੇ ਕਾਟਵੀਂ ਸ਼ੈਲੀ, ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਟਕਰਾ ਉਸਾਰਨ ਵਾਲੀ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਾਲੀ ਸ਼ੈਲੀ ਸ਼ਬਦੀ ਦੁਹਰਾ ਨਾਲ ਕਾਟਵਾਂ ਵਿਅੰਗ ਸਿਰਜਣ ਵਾਲੀ ਸ਼ੈਲੀ ਆਦਿ।'[20]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ੈਲੀ ਇਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਈ ਮਨੋਰਥਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਹ ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ ਦੂਸਰੀ ਇਹ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਉਨਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧਾਂ ਮੱਤਭੇਦਾਂ, ਮਾਨਸਿਕ ਤੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਹੁੰਗਾਰਿਆਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਤੀਸਰਾ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੀ ਥੀਮ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਚੌਥਾ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਰਜ ਗਤੀ ਅਤੇ ਲੈਅ ਨੂੰ ਵੀ ਅੱਗੇ ਵਧਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਚੁਣਦਾ, ਮੁੜ ਤਰਤੀਬਦਾ ਤੇ ਤਰਾਸ਼ਦਾ ਹੋਇਆ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਲੱਖਣ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਉਘੜਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਠਕਾਂ 'ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਮਨ, ਸੋਚ, ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ, ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਸੁਹਿਰਦ ਤਸਵੀਰ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੰਜੀਵ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਜਾਂ ਸੰਵਾਦ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਅੱਗੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਜੂਦ ਸੰਭਵ ਹੀ ਨਹੀਂ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਭਾਸ਼ਾ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਵਾਂ, ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਜੋੜਦੇ ਹੋਏ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਇਕ ਲੜੀ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਕੰਮ ਬਹੁ-ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਹੈ। ਸਧਾਰਨ ਗੱਲਬਾਤ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ, ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਅਤੇ ਪਿਛੋਕੜ ਬਾਰੇ ਵੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕੇ ਹਿੱਸੇ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਨਿਚੋੜ ਹੀ ਵਧੀਆ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੀ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਨਾਟਕੀ ਗੁੰਝਲ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਕੇਂਦਰੀ ਤੱਤ ਹੈ। ਜਿਹੜਾ 'ਪਲਾਟ' ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਪਾਤਰ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਅਵਸਥਾ ਦੇ ਸਮਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਵਿਚ ਬਣਾਵਟ ਤੇ ਉਪਰਾਪਨ

ਨਹੀਂ ਝਲਕਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਅੰਤ 'ਤੇ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੀ। ਜਿਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਵਿਚ ਕਥਾਨਕ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਹੈ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਵੀ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਹੈ।

V. **ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ**: ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਦਾ ਅਹਿਮ ਸਥਾਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚਾਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। 'ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ' ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਸਰੀਰਕ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਕਿਰਿਆ ਕਰਕੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਹੱਥਾਂ ਅਤੇ ਅੱਖਾਂ ਦੋਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 'ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ' ਵਿਚ ਸ਼ਬਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਸੰਗੀਤ, ਸੁਰ ਤੇ ਸਾਜ਼ ਆਦਿ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ', ਇਸ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਲਈ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਮਖੌਟੇ, ਪਹਿਰਾਵੇ ਆਦਿ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। 'ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ', ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਆਪਣੇ ਚਿਹਰੇ 'ਤੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ਰਮਾਉਣਾ, ਅਥਰੂ ਆਉਣਾ, ਘਬਰਾਹਟ ਆਦਿ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਵ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਕੋਮਲ ਭਾਵਾਂ, ਰਸਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਾਵਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਰਸਮਈ ਅਤੇ ਤੀਖਣਤਾ ਦੇਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਗੀਤ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਮਨਬਚਨੀ ਨੂੰ ਗੀਤ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਗੀਤ ਕੋਰਸ ਮਹੱਤਵ ਪੂਰਨ ਤੱਤ ਹੈ। ਕੋਰਸ ਜਾਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਸਾਰੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਟੁੱਟ ਅੰਗ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਕੋਰਸ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੂਪ-ਰੇਖਾ ਉਲੀਕੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗੀਤ/ਕੋਰਸ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੱਗੋਂ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਗੀਤ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੁਖਾਂਤ, ਸੁਖਾਂਤ ਅਤੇ ਤ੍ਰਾਸਦਿਕ ਆਦਿ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਾ ਸੀ।

ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਹੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਲੰਮੇ ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ ਪ੍ਰਤੀ

ਰੋਚਕਤਾ ਤੇ ਸਹਿਜ ਭਾਵ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸੁਭਾਵਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਟੁੱਟ ਅੰਗ ਰਿਹਾ ਜੋ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਕਬੂਲ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਪਰਚਾਵੇ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਦੋਵੇਂ ਪੱਖਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਉਚਿਤ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਹੋਵੇ ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਕਿਹਾ ਹੈ 'ਜੇਕਰ ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੋ ਜਾਣ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਨੰਦ ਨਹੀਂ ਮਾਣ ਸਕਦੇ।'[21] ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਕਥਾ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅਨੁਸਾਰ ਚਲਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵੀ ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਤਿਹਾਸਿਕ, ਮਿਥਿਹਾਸਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰਸ ਵੀ ਮਹੱਤਵ ਤੱਤ ਹੈ। 'ਰਸ' ਦੀ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਵਿਭਾਵ, ਅਨੁਭਵ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਮੇਲ ਨਾਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਰਸ ਅਖੰਡ, ਵਰਣਨ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਅਤੇ ਅਲੌਕਿਕ ਆਨੰਦ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਦਾ ਸਰੂਪ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਦੇ ਆਚਾਰੀਆ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਇਸਦੇ ਨੌਂ ਭੇਦ ਮੰਨੇ ਹਨ– 'ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਹਾਸ, ਰੌਦਰ, ਅਦਭੁਤ, ਕਰੁਣ, ਵੀਰ, ਭਿਆਨਕ, ਵੀਭਤਸ, ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ।'[22] ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਕੀ ਤੱਤਾਂ ਨਾਲੋਂ ਰਸ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਨੁਕੂਲ ਲਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਅਤੇ ਵੀਰ ਰਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰਸ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਬਾਕੀ ਰਸ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੀ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ 'ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ' ਦੇ ਅਧਿਆਇ ਛੇਵੇਂ ਵਿਚ ਰਸਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਰਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਾਣ ਤੱਤ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

VI. ਦ੍ਰਿਸ਼, ਵਾਤਾਵਰਣ: ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੰਡ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੰਜ ਅੰਕ ਅਤੇ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦਸ ਅੰਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹਰੇਕ ਅੰਕ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਲਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਇਕ ਦਿਨ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰ ਸਕਣ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੂਖਮ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਵਾਰਤਕ ਆਮ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤਿਕ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਭਿਆਨਕ ਜਾਂ ਮਨੁੱਖ ਵਿਰੋਧੀ ਨਾ

ਦਿਖਾ ਕੇ ਸਗੋਂ ਮਾਨਵੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਪੱਖ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਦੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਉਲਝਣਾਂ ਦਾ ਹੱਲ ਕਰਨ ਲਈ ਸਹਿਜਤਾ ਅਤੇ ਬੁੱਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਅਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹਮਈ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜੋ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜਦੀ ਸੀ। ਨਕਲ ਮਾਨਵੀ ਜੀਵਨ ਦਾ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਅਟੁੱਟ ਅੰਗ ਰਹੀ ਹੈ। ਜੋ ਵੀ ਮਾਨਵ ਨੇ ਸਿੱਖਿਆ ਉਹ ਨਕਲ ਦਾ ਹੀ ਨਤੀਜਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਅਨੁਕਰਣ (ਨਕਲ) ਹੈ। ਨਕਲ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਹੈ ਜੋ ਯਥਾਰਥਮਈ ਜੀਵਨ ਦਾ ਚਿਤਰਨ ਕਰਦੀ ਮਾਨਵੀ ਜੀਵਨ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਵਸਤੂ, ਨੇਤਾ ਤੇ ਰਸ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਧਾਰ ਭੂਤ ਤੱਤ ਮੰਨੇ ਗਏ ਹਨ।

ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਕ ਰੂਪ ਦੇਣ ਲਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਘਟਨਾ ਕਦੋਂ, ਕਿੱਥੇ ਅਤੇ ਕਿਹੋ ਜਿਹੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿਚ ਘਟੀ ਹੈ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਹੋਂਦ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੋਰਸ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤ ਹਨ ਜੋ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦ੍ਰਿਸ਼, ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਟੱਕਰ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਸਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਵਾਤਾਵਰਨ' ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਚਿਤ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੱਚ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾ ਸਕੇ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤ 'ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿਧੀ' ਵੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕੁਦਰਤੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਸਿਰਜੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹਰ ਘਟਨਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਪਾਤਰ ਕਿਸੇ ਕੱਪੜੇ ਹੱਥਾਂ ਤੇ ਹੋਰ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਇਸ਼ਾਰੇ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਦੇ ਸਨ। ਬਗੀਚੇ, ਰਾਜ ਮਹਿਲ, ਪਹਾੜਾਂ, ਨਦੀਆਂ ਆਦਿ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਰੰਗ-ਬਿਰੰਗੇ ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਕਈ ਵਾਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬੰਦੀ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਤੋਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਹੀ ਉਸ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਮੰਚ 'ਤੇ ਉਸਾਰੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਤੇ ਕੋਈ ਬਹੁਤਾ ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ ਲੱਗਦਾ ਸੀ। ਕੱਪੜੇ ਦੇ ਪਰਦਿਆਂ 'ਤੇ ਨਾਟਕੀ

ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਚਿੱਤਰ ਬਣਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਪਰਦੇ ਦਾ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਅਹਿਮ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ।

VI. **ਉਦੇਸ਼**: ਹਰ ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਉਦੇਸ਼ ਜ਼ਰੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਦੇਸ਼ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਉਚਿਤ ਵਿਸ਼ਾ ਚੁਣਣ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ, ਘਟਨਾਵਾਂ, ਸਥਿਤੀਆਂ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਆਦਿ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਉਸਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਭਾਵੇਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੋਵੇ ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਜਿਹੇ ਜ਼ਜ਼ਬਿਆਂ, ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਦਿਲਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾਜ ਬਾਰੇ ਸੋਚਣ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਰ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਆਪਣੀ ਲਿਖਤ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਸਾਹਿਤਕ ਕਿਰਤ ਤਾਂ ਹੀ ਆਪਣਾ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਯੋਗਦਾਨ ਦੇਣ ਦੇ ਯੋਗ ਬਣਦੀ ਹੈ ਜੇਕਰ ਉਸ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੋਵੇ। ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਉਦੇਸ਼ ਤੋਂ ਕੋਈ ਵੀ ਰਚਨਾ ਸੰਪੂਰਨ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਤੇ ਗੈਰ-ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਹੋਰ ਵੀ ਕਈ ਕਲਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਡਾ. ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੰਡਿਆ ਹੈ:

ਲਿਖਤ ਪਾਠ	**ਖੇਡ-ਪਾਠ**
(ਨਾਟ-ਸ਼ਿਲਪ ਦੇ ਤੱਤ)	(ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤ)
ਵਿਸ਼ਾ	ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ
ਵਾਤਾਵਰਣ	ਮੰਚ-ਵਿਉਂਤ, ਮੰਚ-ਸੱਜਾ
ਕਥਾਨਕ	ਮੰਚ ਕਾਰਜ, ਮੰਚ ਟਰੈਫਿਕ
ਪਾਤਰ	ਅਭਿਨੇਤਾ, ਹਾਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ
ਗੀਤ	ਸੰਗੀਤ
ਲਿਖਤ-ਭਾਸ਼ਾ	ਸੰਵਾਦ
ਅਲਿਖਤ-ਭਾਸ਼ਾ	ਰੋਸ਼ਨੀ, ਧੁਨੀ, ਪ੍ਰਭਾਵ ਆਦਿ।[23]

ਉਪਰੋਕਤ ਲਿਖਤੀ-ਤੱਤ ਰੰਗਮੰਚੀ-ਤੱਤਾਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅਰਥਪੂਰਨ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਾਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸੰਚਾਰੀ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਨੂੰ ਯੋਜਨਾ-ਬੱਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਉਹੀ ਅਸਲ ਵਿਚ 'ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ' ਅਖਵਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਨੂੰ ਮੰਚ ਪਾਠ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵਿਚੋਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

- **ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ**

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਘੜਣ 'ਚ ਵਿਚ 'ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ' ਦੀ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਹਿਮੀਅਤ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਵਿਚ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇਕ ਅਨਿੱਖੜਵਾਂ ਅੰਗ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਐਕਟਿੰਗ ਅਧੂਰੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਇਕ ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਇਕ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤੀ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਵਿਆਖਿਆ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕਿ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਦੇਸ਼/ਕਾਲ ਆਰਥਿਕ ਪੱਧਰ ਅਤੇ ਮਨੋ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਧਰ ਦੇ ਸੰਬੰਧਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਇਕ ਬਿੰਬ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੂਡ, ਮਾਹੌਲ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿਸੇ ਰਾਜ ਮਹੱਲ ਦੇ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਸ਼ਾਹੀ ਠਾਠ ਵਾਲੀ, ਤੜਕ-ਫੜਕ ਵਾਲੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੋਗੀ ਮਾਹੌਲ ਵੱਖਰੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਆਰਥਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਵੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਹੀ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਜੇ ਕਿਸੇ ਪਤਲੇ ਐਕਟਰ ਨੂੰ ਗੂੜ੍ਹੇ ਰੰਗ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਪਵਾ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ ਤਾਂ ਉਹ ਹੋਰ ਪਤਲਾ ਦਿੱਸੇਗਾ ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਮੋਟੇ ਐਕਟਰ ਨੂੰ ਹਲਕੇ ਰੰਗ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਪਵਾ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ ਤਾਂ ਉਹ ਹੋਰ ਮੋਟਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਸਰੀਰ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਰੰਗਾਂ ਅਤੇ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕਈ

ਵਾਰੀ ਕਿਸੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਜਾਂ ਅਭਿਨੇਤਰੀ ਦੇ ਰੰਗ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੋੜ ਲਈ ਪੁਆਏ ਗਏ ਹੋਣ, ਉਹ ਰੰਗੀਨ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਚ ਕਾਲੇ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਬਦਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਲ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਵੀ ਧਿਆਨ ਦੇਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਪੁਸ਼ਾਕ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਰੰਗਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਅਜਿਹਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉਪਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਯੋਗ ਉਭਾਰ ਨਹੀਂ ਮਿਲੇਗਾ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੇ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਮੰਚ-ਸੱਜਾ ਨੂੰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖਣਾ ਬੇਹੱਦ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਕਾਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧਤ ਸਮੇਂ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉਪਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਅਸੰਭਵ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੰਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਜਿਹੋ ਜਿਹਾ ਸਾਡੇ ਨਾਲ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ, ਉਵੇਂ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਵੀ ਆਮ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਲੱਗਦੀ ਤਾਂ ਹੈ ਪਰ ਅਸਲ ਵਿਚ ਉਹ ਹੁੰਦੀ ਨਹੀਂ। 'ਚੰਡੀ ਕਥਾ ਸਦੀਵੀ' ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਜੀ ਦੀ ਰਚਨਾ 'ਚੰਡੀ ਦੀ ਵਾਰ' ਉੱਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ, ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੁਆਰਾ ਮੱਧਕਾਲੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਦੈਂਤਾਂ ਤੇ ਦੁਰਗਾ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਨੂੰ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਿਉਂਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸੋ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਡਿਜ਼ਾਈਨਰ ਨੂੰ ਇਹ ਤੱਥ ਸਦਾ ਆਪਣੇ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਰ ਸਮੱਗਰੀ ਅਤੇ ਤੱਤਾਂ ਨਾਲ ਇਕ ਆਂਤਰਿਕ ਸੁਰਤਾਲ ਵਿਚ ਬੱਝੀ ਰਹੇ। ਦਰਸ਼ਕ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਹ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹੋਰ ਨਿਯਮਾਂ ਨਾਲ ਨਿਖੇੜ ਕੇ ਨਹੀਂ ਵੇਖਦੇ ਸਗੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਵੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅੰਗ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਣ ਵੇਲੇ ਇਹ ਧਿਆਨ ਦੇਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਸਮੁੱਚੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇਕ ਹਿੱਸਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧਾਉਣ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰਦੀ ਹੈ।

- **ਰੂਪ-ਸੱਜਾ (ਮੇਕ-ਅੱਪ)**

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟ ਦਾ ਸਰੂਪ ਘੜਣ ਵਿਚ 'ਰੂਪ-ਸੱਜਾ' ਦੀ ਵੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਭੂਮਿਕਾ ਹੈ। ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅੰਦਰ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਸੂਹਜ-ਸਮਝ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਸ ਦੁਆਰਾ

ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਈ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਿਆ ਵੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਜੁਗਤ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਹਾਲਤ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਸੰਬੰਧੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਬੋਲੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਵੀ ਮੁਹੱਈਆ ਕਰਵਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ।

ਅਸਲ ਵਿਚ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦੇ ਕਮਾਲ ਨਾਲ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਵੀਹ ਸਾਲਾਂ ਦਾ ਨੌਜਵਾਨ ਸੱਠ ਸਾਲਾਂ ਦਾ ਬੁੱਢਾ ਬਣ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੋ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦੀ ਉਮਰ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਨੋਸਥਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦੋ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ: ਸਧਾਰਨ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਸਧਾਰਨ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨੈਣ-ਨਕਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਕਈ ਖਾਸ਼ ਤਬਦੀਲੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਪਾਤਰ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਅਭਿਨੀਤ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਬਦਲਣ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨੈਣ ਨਕਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਕਲ ਆਦਿ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦੁਆਰਾ ਕਿਸੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਅੰਨ੍ਹਾਂ/ਕਾਣਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨੱਕ, ਅੱਖਾਂ, ਕੰਨ, ਬੁੱਲ੍ਹ ਅਸਲ ਨਾਲੋਂ ਮੋਟੇ ਛੋਟੇ ਅਤੇ ਤਿੱਖੇ ਬਣਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਚਿਹਰੇ ਉੱਥੇ ਝੁਰੜੀਆਂ ਪਾ ਕੇ ਬੁੱਢੇ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਪਾਤਰ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਰੂਪ ਦੇਣ ਵਿਚ ਵੀ ਇਹ ਜੁਗਤ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਲਈ ਬੇਸ (ਪੈਨ-ਕੇਕ), ਵਾਟਰ ਕਲਰ ਪੇਂਟ, ਪੈਨਸਿਲ, ਕੱਜਲ, ਸ਼ੀਸ਼ੇ, ਬ੍ਰਸ਼, ਲਿਪਸਟਿਕ, ਟਿਸ਼ੂ-ਪੇਪਰ, ਹੇਅਰ ਸਪ੍ਰੇਅ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਪੈਂਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰੇ ਜਿਸ ਨਾਲ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀਆਂ ਕੁਦਰਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਹੋਵੇ।

- **ਰੋਸ਼ਨੀ**

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਮੰਚ ਉਪਰਲੀ ਸਪੇਸ ਅਤੇ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਰੋਸ਼ਨ ਕਰਨ ਲਈ ਅਭਿਨੇਤਿਆਂ ਉੱਤੇ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਨ ਲਈ, ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪੜਾਵਾਂ ਦਾ ਮੂਡ ਉਘਾੜਨ ਲਈ, ਫੇਡ-ਇਨ ਅਤੇ ਫੇਡ-ਆਊਟ ਲਈ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਵਿਸਥਾਰ ਦੇਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਨਾਟ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਨਿੱਖੜਵਾਂ ਅੰਗ ਹੈ। ਇਸਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਤਾਂ ਇਹ ਵਸਤੂਆਂ ਨੂੰ ਵੇਖਣਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜਿੱਥੇ ਪਹਿਲਾਂ ਕੰਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਮਈ ਕਰਨਾ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਇਸਦਾ ਦੂਸਰਾ ਕੰਮ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਮੰਚ ਵਿਚਕਾਰ ਵਿਥ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਦਕਾ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਬਦਲਿਆ ਵੀ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉਪਰ ਰੋਸ਼ਨੀ ਘੱਟ ਕਰਕੇ ਜਾਂ ਫੇਡ-ਆਊਟ ਕਰਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਬਦਲਿਆ ਵੀ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਦਾਰ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਮੰਚ ਉਪਰ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵੀ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਤੇ ਰੰਗਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀਆਂ ਲੁਕੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਧੀਆ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ- ਲਾਲ ਰੰਗ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ, 'ਖ਼ਤਰੇ', 'ਗੁੱਸੇ', 'ਜੋਸ਼' ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਪੀਲਾ ਰੰਗ 'ਸਿਹਤ', 'ਖ਼ੁਸ਼ੀ', 'ਤਸੱਲੀ' ਦੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਹਰਾ ਰੰਗ ਹਰਿਆਵਲ ਜਾਂ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਅੱਗੋਂ ਮੰਚ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ: ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਾਨਣ ਸਧਾਰਨ ਚਾਨਣ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਾਨਣ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਵਧੇਰੇ ਬਲ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਭਰਪੂਰਤਾ, ਰੰਗ ਦੀ ਵੰਡ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਮੰਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਪੋਟ ਲਾਈਟ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਾਨਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣ ਲਈ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਧਾਰਨ ਚਾਨਣ ਪਿਛੋਕੜ ਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪਾਉਂਦਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਮਿਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਖ਼ਾਸ ਮੌਕਿਆਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸੂਰਜ, ਬੱਦਲ ਤੇ ਤਾਰੇ ਵਿਖਾਉਣ ਲਈ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਰੂਪ ਹੈ।

ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਫਾਸਲੇ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਕਾਲੀ ਰਾਤ ਵਿਚ ਚੰਦ ਤਾਰਿਆਂ ਨੂੰ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਕਾਲੇ ਸਾਈਕੋਲੋਰਾਮਾ' ਉਤੇ ਕੁਝ ਸਫ਼ੈਦ ਕਾਗਜ਼ ਦੇ

ਬਰੀਕ ਟੁਕੜੇ ਕੱਟ ਕੇ ਚਿਪਕਾਏ ਗਏ ਤੇ ਇਕ ਚੰਦ ਦੇ ਅਕਾਰ ਦਾ ਟੁਕੜਾ ਕੱਟ ਕੇ ਸਾਈਕਲੋਰਾਮਾ ਉੱਤੇ ਚਿਪਕਾਇਆ ਗਿਆ। ਕਾਲੇ ਪਰਦੇ ਉੱਤੇ ਜਦ ਅਲਟਰਾ-ਵਾਇਲਟ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪਾਈ ਗਈ ਤਾਂ ਕਾਲੀ ਰਾਤ ਵਿਚ ਚਮਕਦੇ ਤਾਰਿਆਂ ਤੇ ਚੰਨ-ਚਾਨਣੀ ਰਾਤ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਏਹੁ ਹਮਾਰਾ ਜੀਵਨਾ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਸਾਈਕਲੋਰਾਮਾ ਉੱਤੇ ਬੱਦਲਾਂ ਦੀ ਗਰਜ ਤੇ ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਚਮਕ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਹੀ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਧਿਐਨ ਦੌਰਾਨ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 'ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ' ਜਿਸ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਸਰੀ 'ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ' ਜਿਸ ਵਿਚ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸਹਾਇਕ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲ ਮੇਲ ਕੇ 'ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ' ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸ਼ਬਦੀ ਪਾਠ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪਾਠ ਇਕ-ਦੂਸਰੇ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਹੋਣ ਦੀ ਥਾਂ ਪੂਰਕ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਅਸਥੂਲ ਤੋਂ ਸਥੂਲ ਤੱਕ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਤਹਿ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਰੌਚਿਕਤਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦੇਣ ਲਈ ਅਨੇਕ ਤਕਨੀਕਾਂ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ 'ਜੁਗਤਾਂ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੋਹਰੀ ਵਿਧਾ ਵਾਲਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਾਕੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ 'ਜੁਗਤਾਂ' ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਸਾਹਿਤਕ ਵੰਨਗੀ ਦੀਆਂ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਜੁਗਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਸਪਸ਼ਟੀਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਬਾਰੇ ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ, 'ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਜਾਂ ਵਿਉਂਤ ਜਾਂ ਤਰਤੀਬ ਉਸ ਜਤਨ ਜਾਂ ਦਾਅ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਬਣਾਵੇ ਜਾਂ ਉਸ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰੇ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀ ਸੰਯੁਕਤ ਕਲਾ ਹੈ ਜੋ ਕਈ ਹੁਨਰਾਂ, ਕਲਾਵਾਂ, ਵਿਦਿਆਵਾਂ, ਗਿਆਨਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਿਲਪਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਜਗਤ ਜਾਂ ਵਿਉਂਤ ਬਣਾ ਕੇ ਆਪਣੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਮੁੱਚ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ।'[24]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਲਿਖਤ-ਪਾਠ ਅਤੇ ਮੰਚ-ਪਾਠ ਦੇ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਵਿਚੋਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਜੇਕਰ ਸ਼ੈਲੀਗਤ ਰੁਝਾਨਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ੈਲੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਹੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ

ਸੇਠੀ ਅਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੀ ਆਮਦ ਨਾਲ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਰੁਝਾਨਾਂ ਨੇ ਵੀ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਪਰੰਤੂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੀ ਆਮਦ ਨਾਲ ਮੁੜ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਵੱਲ ਪਰਤਦਾ ਹੈ। ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੇਂ ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਮੀਡੀਏ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਬਿਜਲਈ ਜੁਗਤਾਂ, ਵਿਚਾਰ-ਉਸਾਰੀ, ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀ ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ ਅਤੇ ਪਿਠ ਭੂਮੀ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਜਿਸ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅੰਦਰ ਵਿਦਵਤਾ, ਸਰਲਤਾ ਅਤੇ ਚਕਾਚੌਂਧ ਦੀ ਰਲੀ-ਮਿਲੀ ਮਿੱਸ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋਈ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਅਨੁਸਾਰ, 'ਇੱਕੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀਗਤ ਸੁਰ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਇਬਸਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਨਾਲੋਂ ਕਾਫ਼ੀ ਭਿੰਨ ਹੈ। ਦਿਨੇ ਪੰਡਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦੇ ਚਲਦਿਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਬਦਲੀ, ਸਮੇਂ-ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਆਂਤਰਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀਆਂ ਅਨੇਕ ਪੰਜਾਬੀ ਮੁਹਾਂਦਰੇ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਇਸਤੇਮਾਲ ਨਾਲ ਇਸ ਨੂੰ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੇ ਭਾਂਤ ਦੇ ਸ਼ੈਲੀਗਤ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਵਿਚ ਢਾਲ ਦਿੱਤਾ ਹੈ।'[25]

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੂਸਰੇ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪਾਂ (ਕਹਾਣੀ, ਨਾਵਲ, ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਵਾਰ, ਜੰਗਨਾਮਾ ਆਦਿ) ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਰੂਪ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੇ ਆਧੁਨਿਕ ਕਾਲ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਆਪਣਾ ਸਰੂਪ ਪਰਿਵਰਤਤ ਕਰਕੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਗੈਰ ਯਥਾਰਥਕ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਪ੍ਰਤੀਕਵਾਦ, ਐਬਸਰਡ ਅਤੇ ਮਹਾਂਨਾਟ ਆਦਿ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਭਰਤਮੁਨੀ ਅਤੇ ਹੋਰ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸਾਏ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤ (ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਲਾ, ਰੰਗ ਪੂਜਾ, ਅਭਿਨੈ, ਰਸ, ਛੰਦ, ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ, ਅਲੰਕਾਰ, ਪਾਤਰ, ਦਰਸ਼ਕ) ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ (ਗੋਂਦ, ਵਿਚਾਰ, ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ, ਦ੍ਰਿਸ਼) ਨੇ ਵੀ ਇਸ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੂਹਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਇਸ ਪੱਖ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤਾਂ (ਵਿਸ਼ਾ, ਕਥਾਨਕ, ਵਾਤਾਵਰਣ, ਪਾਤਰ, ਗੀਤ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ) ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨਾਲ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤਾਂ (ਮੰਚ-ਵਿਉਂਤ ਰੋਸ਼ਨੀ-ਪ੍ਰਬੰਧ), ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਰੂਪ-ਸੱਜਾ, ਅਦਾਕਾਰ, ਸੰਗੀਤਕ-ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ) ਦੇ

ਸੁਮੇਲ ਵਿਚੋਂ ਆਪਣਾ ਸਰੂਪ ਘੜਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਗਿਆਨ, ਸ਼ਿਲਪ, ਕਲਾ, ਹੁਨਰ ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸਰੋਤ ਸਮੱਗਰੀ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਲਾਤਮ ਤੇ ਵਿਉਂਤਬੰਦ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਦੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸੰਗਠਨ ਵਿਚੋਂ ਨਾਟਕ ਆਪਣਾ ਸਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦਿਆਂ ਇਹ ਗੱਲ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੂਪ ਹੈ। ਇਹ ਇਕੋ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜੋ ਹੋਰ ਸਾਹਿਤਕ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦੇ ਉਲਟ ਦੋਹਰਾ ਕਾਰਜ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ 'ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ' ਅਤੇ ਦੂਜਾ 'ਰੰਗਮੰਚੀ' ਰੂਪ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਇਕ ਮਿਸ਼ਰਿਤ ਕਲਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਰੂਪ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਯੂਨਾਨੀ ਪੁਰਾਤਨ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਧਾਰਮਿਕ ਰੀਤੀ-ਰਿਵਾਜ਼ 'ਤੇ ਅਨੁਸ਼ਠਾਨ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵੇਂ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਤੱਤ ਸੁਖਾਂਤ ਤੇ ਦੁਖਾਂਤ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਮੰਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਨੁਸਾਰ ਢਾਲਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਧੀਆਂ ਜਾਂ ਢੰਗਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਲਈ ਵਰਤਦੇ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਧਿਐਨ ਦੌਰਾਨ ਇਹ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੂਪ ਤੋਂ ਅਲੱਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਿੱਥੇ ਪਰੰਪਰਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ਨਵਾਂ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕੀ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਪੰਜ ਤੱਤ (ਕਥਾ ਵਸਤੂ, ਚਰਿੱਤਰ ਸ਼ੈਲੀ, ਵਿਚਾਰ, ਸ਼ਿਲਪ/ਸੰਗੀਤ) ਮੰਨੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟ-ਆਲੋਚਨਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕੀ-ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦੇ ਨਵੇਂ ਤੱਤਾਂ (ਨਾਟਕੀ ਗੁੰਝਲ, ਨਾਟਕੀ ਸੰਘਰਸ਼, ਨਾਟਕੀ ਤਨਾਓ) ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਲੋਅ ਵਿਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਹਵਾਲੇ ਅਤੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ

1 ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ, 2005, ਪੰਜਾਬੀ ਅਕਾਦਮੀ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-106.

2 ਕਮਲੇਸ਼, ਉੱਪਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, 2004, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-138.

3 ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸੇਲ, ਪਰਮਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਢੀਂਡਸਾ ਅਤੇ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਲਾਂਬਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ (1850-1970), 1972, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-404.

4 ਡਾ. ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ, 1995, ਕਨੁ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-81.

5 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-3.

6 ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ, ਪੰਨਾ-25.

7 ਰਸ਼ਪਾਲ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਹ, 2008, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-7.

8 ਭਾਈ ਕਾਨ੍ਹ ਸਿੰਘ ਨਾਭਾ, ਗੁਰੁਸ਼ਬਦ ਰਤਨਾਕਰ ਮਹਾਨ ਕੋਸ਼, 2006, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-679.

9 ਬ੍ਰਹਮਜਗਦੀਸ਼ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ: ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰੂਪਾਕਾਰ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ, 2010, ਵਾਰਿਸ਼ ਸ਼ਾਹ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-144.

10 ਭਰਤਮੁਨੀ, ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ, (ਅਨੁ. ਗੋਬਿੰਦ ਨਾਥ ਰਾਜਗੁਰੂ), 1985, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-14.

11 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ, 2011, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-4.

12 ਬਖ਼ਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਤੱਤ, 1987, ਪੰਜਾਬ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ, ਪੰਨਾ-10.

13 ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕੀ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, ਪੰਨਾ-79.

14 ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ, ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਰੂਪ, 2014, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-62.

15 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ, ਫੁੱਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਸਰੂਪ, ਪੰਨਾ-82.

16 ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿਧਾਂਤ: ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ, 1989, ਨਿਊ ਬੁੱਕ ਕੰਪਨੀ, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-29.

17 ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਖੁਰਮਾ, ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਇਕ ਮੁਲਾਂਕਣ, 2005, ਅਮਰਜੀਤ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-175.

18 ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਨਾਟਕ ਕਲਾ, 1974, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਕੈਡਮੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨੇ-39-40.

19 ਡਾ. ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ, ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼: ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ, 2001, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-688.

20 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ, ਪੰਨਾ-118.

21 ਭਰਤਮੁਨੀ, ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ (ਅਨੁ. ਗੋਬਿੰਦ ਨਾਥ ਰਾਜਗੁਰੂ), ਪੰਨਾ-52-53.

22 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-63.

23 ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੇ ਪਾਸਾਰ, 2003, ਕ੍ਰਿਤੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-107.

24 ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, 2004, ਪੰਨਾ-27.

25 ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ, ਵਿਹਾਰ ਤੇ ਮਸਲੇ, 2015, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-21.

ਅਧਿਆਇ-ਦੂਜਾ

ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ: ਜਾਣ-ਪਛਾਣ

ਭਾਸ਼ਾ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਵਿਚਰਦੇ ਹਰ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਇੱਕ-ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਜੋੜਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਕਰਕੇ ਹੀ ਮਨੁੱਖ ਦੂਸਰੇ ਜੀਵਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਧੁਨੀ, ਸ਼ਬਦ ਅਤੇ ਅਰਥ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੈ। ਸੰਸਾਰ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਿਆਂ ਭਾਸ਼ਾ ਲਈ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਮਨੁੱਖ ਧੁਨੀ ਸਮੂਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਤਿੰਨ ਰੂਪ 'ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ', 'ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ' ਅਤੇ 'ਲਿਖਤੀ' ਭਾਸ਼ਾ ਹਨ। ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਬੋਲ ਕੇ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਨਾਲ ਅਤੇ ਲਿਖਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਲਿਖ ਕੇ ਪ੍ਰਗਟਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਤਿੰਨੋਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਨਿਯਮਾਂ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਮਨੁੱਖ ਵੱਲੋਂ ਸਿਰਜੇ ਵਾਕਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜੀਕਰਨ ਦਾ ਨਾਮ 'ਭਾਸ਼ਾ' ਹੈ। ਇਹ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੈ। ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਸ੍ਵੈ-ਭਾਸ਼ਾ ਉਹ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਉਹ ਜਨਮ ਤੋਂ ਹੀ ਸਿਖਦਾ ਅਤੇ ਬੋਲਦਾ ਹੈ। ਸਿੱਧੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਉਹ ਵਰਤਾਰਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਇੱਕ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਅਤੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦੂਸਰਿਆਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਦਾ ਹੈ।

ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਬੋਲੀ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰ ਸੰਯੁਕਤ, ਸਪਸ਼ਟ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਾਕਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਿਤ ਧੁਨੀਆਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਵਾਕ ਬੋਲਣਾ ਇੱਕ ਵਿਵਹਾਰਿਕ ਅਤੇ ਮਾਨਵੀ ਕ੍ਰਿਆ ਹੈ। ਵਾਕ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਜਨਮਦਾਤਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਿੰਨ ਵਾਕਾਂ ਦੀ ਕ੍ਰਮਬੱਧ ਉਪਜ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਛੋਟੀ ਇਕਾਈ 'ਧੁਨੀ' ਹੈ। ਸਾਰਥਿਕ ਧੁਨੀਆਂ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ ਹੀ ਅਰਥ ਬੋਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਆਪਣਾ ਨਿੱਜੀ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤਕ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾ ਨਿਰੰਤਰ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਪਰਵਰਤਿਤ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ, "ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਧਾਤੂ Root (ਭਾਸ਼) ਤੋਂ ਹੋਈ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਧਾਤੂ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਬੋਲਣਾ, ਕਹਿਣਾ, ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਨਾ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕਰਨਾ। ਭਾਸ਼ ਧਾਤੂ ਨਾਲ 'ਆ' ਇਸਤਰੀ ਲਿੰਗ ਪਿਛੇਤਰ ਜੁੜਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ਬਦ ਵਿਉਂਤਪਨ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਇਸਤਰੀ ਲਿੰਗ ਨਾਂਵ ਹੈ। ਸੋ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸ਼ਬਦ ਅਰਥ ਉਹ ਕਿਰਿਆ ਜਾਂ ਕਰਮ ਜੋ ਭਾਖਿਆ ਜਾਵੇ ਜਾਂ ਬੋਲਿਆ ਜਾਵੇ।"[1]

ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ 'ਭਾਸ਼ਾ' ਸ਼ਬਦ ਲਈ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਅਰਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ 'ਲਿਸਾਨ', ਉਰਦੂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ 'ਜ਼ਬਾਨ', ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਲੈਂਗੂਏਜ਼ (Language), ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਲਈ ਬੋਲੀ, ਜ਼ਬਾਨ ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦੀ ਅਰਥ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਮਨੁੱਖੀ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦੂਜਿਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਿਚਾਰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਦੇ ਸਾਧਨ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨੀ ਸੋਸਿਊਰ ਨੇ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਿਹਾ ਹੈ।

ਭਾਸ਼ਾ ਉਹ ਇਕਾਈ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਕੋਈ ਅਰਥ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਡਾ. ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ, "ਭਾਸ਼ਾ ਸਾਡੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਸਿਹਰਾ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਿਰ ਹੈ।"[2]

ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਮਨੁੱਖ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਗਿਆਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਅਤੇ ਸਿਰਜਣ ਅਸੀਂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਹੀ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਭਾਸ਼ਾ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪ੍ਰੰਪਰਾ ਵਿਅਕਤੀਤਵ ਵਿਚਾਰ ਅਤੇ ਅਨੁਭਵ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਂਦੇ ਅਤੇ ਘੁਲਦੇ ਮਿਲਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਿਛੋਕੜ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾਈ ਪਰਿਵਾਰਾਂ 'ਭਾਰਤੀ-ਯੂਰਪੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ' 'ਐਲਟਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ', 'ਯੂਰਾਲਿਨ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ', 'ਦ੍ਰਾਵਿੜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ', 'ਆਸਟ੍ਰੋ-ਏਸੀਆਟਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ', 'ਸਿਨੋ-ਤਿੱਬਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ', 'ਆਲਟ੍ਰੋਤਾਈ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ' 'ਆਸਟ੍ਰੇਰੀਅਨ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ', 'ਐਫਰੋ-ਏਸੀਆਟਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ', 'ਨਾਈਜਰ-ਭਾਸ਼ਾ ਪਰਿਵਾਰ' ਵਿਚੋਂ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਈਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਬਦਲਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਲੱਛਣ ਅਜਿਹੇ ਹਨ ਜੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਮੇਲਦੇ ਹਨ। ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ ਅਨੁਸਾਰ, "ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਬਣਤਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸੰਯੋਗਾਤਮਕ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਰੂਪ ਵਿਯੋਗਾਤਮਕ ਹਨ। ਪੁਰਾਤਨ ਸ਼ਬਦ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਵਿਭਕਤੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਸਬੰਧਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸਬੰਧਕ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਤੋਂ

ਪਹਿਲੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ। ਸ਼ਬਦ ਰਚਨਾ ਦਾ ਮੂਲ ਧੁਰਾ ਧਾਤੂ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਲ ਅਗੇਤਰਾਂ ਪਿਛੇਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ, ਵਾਕ ਰਚਨਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਥਾਨ ਮੁਕਤ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਨੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਸਥਾਨ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲਿਆ ਹੈ।"[3]

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵੱਖਰਤਾਵਾਂ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ 'ਧੁਨੀ' (ਸਤਰ, ਵਿਅੰਜਨ) ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਪਰਿਵਰਤਨ ਭਾਸ਼ਾ ਮੂਲ ਲੱਛਣ ਹੈ। ਇਸ ਪਰਿਵਰਤਨ ਨੂੰ ਰੋਕਣਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਗਤੀਆਤਮਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਇਹ ਹਮੇਸ਼ਾ ਵਿਕਸਿਤ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਉਸਦਾ ਕੋਈ ਅੰਤਿਮ ਰੂਪ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਪਰਿਵਰਤਨ ਦਾ ਕ੍ਰਮ ਤੇਜ਼ ਜਾਂ ਮੱਧਮ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਵੰਨਗੀ, ਧੁਨੀਆਂ, ਸ਼ਬਦ-ਸਮੂਹ, ਵਾਕ-ਰਚਨਾ, ਅਰਥ ਵਿਵਸਥਾ ਪਰਿਵਰਤਨਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਭਾਸ਼ਾ ਜਮਾਂਦਰੂ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਭਾਵ-ਅਰਥ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਮਾਂ-ਪਿਉ ਤੋਂ ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ ਦੇ ਨਾਲ ਜੀਵਾਣੂ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿੱਚ ਜਨਮ ਜਾਤ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ ਸਗੋਂ ਸਮਾਜਿਕ ਪਰਿਵੇਸ਼ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ, ਉਨਾਂ ਰਵਾਇਤਾਂ/ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਸਮੁੱਚ ਹੈ ਜੋ ਭਾਸ਼ਾ-ਸਮੁਦਾਇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਾਂਝੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰਹਿਣ ਕਰਕੇ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਹਰ ਇੱਕ ਪੀੜ੍ਹੀ ਆਪਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਤੋਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਸਿੱਖਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਗਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨੂੰ ਸੌਂਪਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸਿਖਲਾਈ ਦਾ ਹੀ ਸਿੱਟਾ ਹਨ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਬਾਕੀ ਮਾਨਵੀ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਦਲਦੀ ਵਿਗਸਦੀ ਤੇ ਮਰਦੀ ਹੈ। ਸੋ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਦੇ ਦੋ ਪੱਖ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ, ਇੱਕ ਤਾਂ ਭਾਸ਼ਾ ਜਨਮ-ਜਾਤ, ਜਮਾਂਦਰੂ ਨਹੀਂ, ਦੂਜਾ ਭਾਸ਼ਾ ਪ੍ਰੰਪਰਾ-ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ ਯਾਨੀ ਹੋਰ ਕਮਾਈ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਮਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।"[4]

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇੱਕ ਭੂਗੋਲਿਕ ਸੀਮਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਭੂਗੋਲਿਕ ਸੀਮਾ ਕਾਰਣ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅੰਤਰ ਵੱਧਦਾ-ਘੱਟਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ, "ਵਿਗਿਆਨਕਾਂ ਦਾ ਖਿਆਲ ਹੈ ਕਿ ਬੋਲੀ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਤੇ ਪਰਿਵਰਤਨ ਵਿੱਚ ਸਾਡਾ ਭੂਗੋਲਿਕ ਪਰਿਵੇਸ਼ ਕਾਫ਼ੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ 'ਕਦੋਂ ਕਿਵੇਂ' ਪਹਾੜੀ, ਜੰਗਲੀ ਜਾਂ ਮੈਦਾਨੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਨਿਰਣਾ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਭੂਗੋਲਿਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੀ ਦੇ

ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਖੋਜ ਵਿਧੀ ਵਿੱਚ ਦੋ ਨਵੀਆਂ ਪ੍ਰਣਾਲੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਈਆਂ ਹਨ:

1. ਭਾਸ਼ਾ ਭੂਗੋਲ (Language Geography)

2. ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਭੂਗੋਲ (Dialect Geography)"[5]

'ਭਾਸ਼ਾ ਭੂਗੋਲ' ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਜਨਮ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭੂਗੋਲਿਕ ਖਿੱਤੇ ਵਿਚੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਭਾਸ਼ਾ ਉਸ ਭੂਗੋਲਿਕ ਖਿੱਤੇ ਦੀਆਂ ਹੱਦ-ਬੰਦੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਜਨਮ ਲੈਂਦੀ ਹੈ।

ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਸਥਿਤੀ 'ਤੇਜ਼' ਅਤੇ ਹੌਲੀ ਗਤੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਵਧਣ ਦੇ ਨਾਲ ਵਿਸਥਾਰ ਅਤੇ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਵੱਧ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਦੀਆਂ ਕਾਰਨ ਇਲਾਕੇ ਵੰਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਇੱਕ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲ ਸੰਪਰਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਜਿਸ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਆਦਾਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਪਰੰਤੂ ਮੈਦਾਨੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਆਵਾਜਾਈ ਤੇ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਸਾਧਨ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਭਾਸ਼ਾ ਪਹਿਲਾਂ ਉਚਰਿਤ ਸਾਧਨ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਸਰਾ ਲਿਖਤ ਸਾਧਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੌਖਿਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਆਦਾਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨੀਆਂ ਨੇ ਵੀ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਕਿ ਮੂੰਹ, ਜੀਭ ਆਦਿ ਉਚਾਰਣ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਅਤੇ ਦੂਸਰਾ ਕਾਰਜ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਗੌਣ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਚਾਰਣ ਅੰਗਾਂ ਨੂੰ ਸੰਭਾਲਿਆ ਹੈ। ਪ੍ਰਾਕਿਰਤੀ ਨੇ ਨਹੀਂ।

Charles Hockett ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਅਨੁਸਾਰ, "This Study is called articulatory phonetics. In its, we are not particularly concerned with the status of the sounds. Which occur in this or that language but rather with the sounds themselves as articulatory and acoustic evetns which can be directly compared from one language to another."[6]

ਉਕਤ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਇਸ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ ਧੁਨੀ ਵਿਗਿਆਨ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਕੇਵਲ ਧੁਨੀਆਂ ਦਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਧੁਨੀਆਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦੇ ਹਾਂ।

'ਭਾਸ਼ਾ' ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ ਜੇਕਰ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਹਰ ਸਾਹਿਤਕ ਵਿਧਾ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਆਪਣਾ ਵੱਖਰਾ ਰੂਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਾਵਿ ਭਾਸ਼ਾ, ਕਥਾ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਸਦੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਧਾ ਅਨੁਸਾਰ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। R.H. Robins ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ, "Literature comprises a number of particular uses and styles and forms an important and valueable part of the lingustics material in the study of particular langauge and in the study of mankind's uses of the faculty of langauge."[7]

ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਤੇ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਦੋਵੇਂ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਹੋਰ ਰੂਪ ਵੀ ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਬਿਰਤਾਂਤਕ ਚੌਖਟੇ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਧੁਨੀਆਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਹੈ। ਇਹ ਧੁਨੀਆਂ ਉਚਾਰਨ ਅੰਗਾਂ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਹਰਕੀਰਤ ਸਿੰਘ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੇ ਉਚਾਰਨ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਧੁਨੀਆਂ ਉਚਾਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਧੁਨੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਿਉਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਤਰਤੀਬ ਦੇ ਕੇ ਧੁਨੀਆਤਮਿਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਅਰਥਾਤ ਸ਼ਬਦ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਧੁਨੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਵਸਤੂ, ਵਪਾਰ ਆਦਿ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਫਿਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਧੁਨੀਆਤਮਕ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਰਥਾਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਬੰਨ੍ਹਵੀਂ ਜੁਗਤ ਅਨੁਸਾਰ ਲੜੀਆਂ (ਵਾਕਾਂ) ਵਿੱਚ ਪਰੋਂਦਾ ਹੈ।"[8] ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਇਕ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅਨੁਸ਼ਾਸ਼ਨਾਂ ਨਿਯਮਾਂ ਵਿੱਚ ਬੱਝ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੋਨਾਥਲ ਕੂਲਰ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੰਬੰਧਾਂ ਦਾ ਸਿਸਟਮ ਮੰਨਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਇਕਾਲਿਕ ਵਿਧੀ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।[9] ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ ਅਨੁਸਾਰ, "ਭਾਸ਼ਾ ਇੱਕ ਮਨੁੱਖੀ ਕਿਰਿਆ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਕਾਰਜ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨਾ ਹੈ।"[10] ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਮਨੁੱਖੀ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਨ ਨਾਲ ਜੁੜੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਵਿਦਵਾਨ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਰੱਖਕੇ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ ਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਦਿੰਦੇ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਜੋਂ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀ ਹੈ।[11] ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬੂਟਾ ਸਿੰਘ ਬਰਾੜ ਅਨੁਸਾਰ ਜੀਭ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ।[12]

ਇਉਂ ਭਾਸ਼ਾ ਧੁਨੀਆਂ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੇ ਉਚਾਰਨ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਧੁਨੀਆਂ ਉਚਾਰ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਪੀੜ੍ਹੀ-ਦਰ-ਪੀੜ੍ਹੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚੋਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਖਵਾਉਂਦੀ ਹੈ।

ਭਾਸ਼ਾ ਇਕ ਦਾਇਰੇ ਵਿਚ ਬੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਇਸ ਦਾਇਰੇ ਅੰਦਰ ਕਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ (ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ, ਪੁਆਧੀ, ਪੋਠੋਹਾਰੀ) ਜਨਮ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਆਕਰਣਕ ਬਣਤਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਲੱਗ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿ ਜਿਸ ਨੂੰ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਕਬੀਲੇ, ਧਾਰਮਿਕ ਅਤੇ ਵਿੱਦਿਅਕ ਅਦਾਰਿਆਂ ਵਿਚ ਬੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਇਕ ਸਮਾਜ ਕੁਝ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਰਗ ਜਾਤੀ, ਕਿੱਤੇ ਆਰਥਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ, ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਅਤੇ ਧਰਮ ਆਦਿ ਪੱਖਾਂ ਉੱਪਰ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸਮਾਜ ਦੀ ਵੰਡ, ਸਧਾਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਉੱਚ ਵਰਗ, ਮੱਧ ਵਰਗ, ਕਿਰਤੀ ਵਰਗ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਇਕ ਪੱਧਰ ਦੇ ਲੋਕ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮੂਹਿਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਪਛਾਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਮਾਜਿਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਿਕ ਵਿਕਾਸ ਰੁਕ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਬੀਤੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਆਵਾਜਾਈ ਦੇ ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਕਮੀਂ ਕਾਰਨ ਅਤੇ ਆਪਸੀ ਮੇਲ-ਜੋਲ ਘੱਟ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਆਪਸ ਵਿਚਲਾ ਅੰਤਰ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਪਰ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਸਾਧਨਾਂ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚਲਾ ਅੰਤਰ ਘੱਟ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਕੁਝ ਕੁ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਦੂਸਰੀ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਹੱਦ ਤੱਕ ਅਭੇਦ ਵੀ ਹੋ ਗਈਆਂ ਹਨ ਕਿ ਅਸਲੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਰਨੀ ਔਖੀ ਹੋ ਗਈ ਹੈ। ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਇਹ ਆਪਸੀ ਅੰਤਰ ਸੰਚਾਰ ਸਾਧਨਾਂ ਦੇ ਹੋਣ ’ਤੇ ਵੀ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇੱਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬਣਾਉਣ ਦੇ ਲਈ ਕਈ ਨਿੱਕੇ-ਨਿੱਕੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਕਾਰਕ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪੈਦਾ ਹੋਣੇ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹਨ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਮਨੁੱਖੀ ਵਤੀਰੇ ਦੀਆਂ ਖਾਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਇਕ ਸਮਾਜਿਕ ਪ੍ਰਾਣੀ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਤੇ ਆਪਣੇ ਮਨ ਦੇ ਭਾਵਾਂ, ਅਨੁਭਵਾਂ ਅਤੇ ਭੇਦਾਂ ਨੂੰ ਦੂਸਰਿਆਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝਾ

ਕਰਨ ਦੀ ਤੀਬਰ ਇੱਛਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਇੱਛਾ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਬੌਧਿਕ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਘੇਰਾ ਵੱਧਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹਰੇਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਮਰਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਬਿਨਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਭਾਸ਼ਾ ਕਦੇ ਵੀ ਸਥਿਰ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ ਅਤੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਹੇਠ ਆ ਕੇ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਨੂੰ ਪਰਿਵਰਤਨਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਨੇਕ ਰੂਪ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨਾਮ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ।

ਕਈ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਮਿਲਕੇ ਸਮੁੱਚੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਉਪ ਖੇਤਰ, 'ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ' ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

- **ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ:-** ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦੀ ਇੱਕ ਸ਼ਾਖਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਭੂਗੋਲਿਕ ਵੰਡ ਅਨੁਸਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਖੇਤਰੀ ਭਿੰਨਤਾ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ ਨੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਬਾਰੇ ਕਿਹਾ ਹੈ ਕਿ, "ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਇਲਾਕਾਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਾਰੇ ਅੰਗਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤਿਅੰਗ ਦੇ ਵਿਵਸਥਿਤ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ 'ਉਪਭਾਸ਼ਾ-ਵਿਗਿਆਨ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[13]

  ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ 'ਭਾਸ਼ਾ ਭੂਗੋਲ' ਅਤੇ 'ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਭੂਗੋਲ' ਦੇ ਨਾਮ ਵੀ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅੰਤਰਗਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ, ਖੇਤਰੀ ਭਿੰਨਤਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਭੂਗੋਲਿਕ ਹੱਦਬੰਦੀ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

- **ਉਪਭਾਸ਼ਾ:-** ਇੱਕ ਖੇਤਰ ਦੇ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਖੇਤਰ ਭੂਗੋਲਿਕ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਸਥਾਨਾਂ ਦੀ ਦੂਰੀ ਕਾਰਨ ਵਿਭਿੰਨ ਖਿੱਤਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡੀ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਖੇਤਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੋਵੇਗਾ ਉਸ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵੀ ਉਨੀਆਂ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਹੋਣਗੀਆਂ। "ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਧੁਨੀ ਵਿਉਂਤ, ਰੂਪ ਵਿਗਿਆਨ, ਵਿਆਕਰਨ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵਖਰੇਂਵੇ ਅਤੇ ਸਾਂਝਾ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਇਹ ਵਖਰੇਂਵੇ ਇਨ੍ਹੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਕਿ ਇੱਕ ਖਿੱਤੇ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕੇ ਸਗੋਂ ਵਖਰੇਵਿਆਂ

ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਇਆ ਵੀ ਇਹ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਇੱਕ ਦੂਜੀ ਨਾਲ ਜੁੜੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੂਰਬੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਮਾਝੀ ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ ਅਤੇ ਪੁਆਧੀ ਆਦਿ ਨੂੰ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਮੁਲਤਾਨੀ, ਪੋਠੋਹਾਰੀ, ਝਾਂਗੀ, ਸਿਰਾਇਕੀ ਆਦਿ ਪੱਛਮੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਹਨ। ਇੱਕ ਤੀਜਾ ਵਰਗ ਹੈ ਪਹਾੜੀ। ਵਿਆਕਰਨ ਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।"[14]

ਅਰਥਾਤ ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਖੇਤਰੀ ਵਖਰੇਂਵਿਆਂ ਕਾਰਨ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਖਿੱਤਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡੀ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਖਰੇਵੇਂ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਆਪਸ ਵਿਚ ਜੁੜੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

Mario Pei ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ "Dictionary of Linguistics" ਵਿੱਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਰੂਪ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਲਿਖਿਆ ਹੈ:

"Dialect! A specific form of given language, spoken in a certain locality or geographical area, showing sufficient difference, from the standard or literary from of that language, as to pronunciation, grammatical construction and idiomatic usage of words, to be considered a distinct from other dialects of the language to be regarded as a different languages."[15]

ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਰਨ ਲਈ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਭਾਵੇਂ 'ਭਾਸ਼ਾਈ ਐਟਲਸ' ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਕੋਈ ਮਿੱਥੀਆਂ ਹੱਦਾਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਇਹ ਹੱਦਾਂ-ਬੰਨੇ ਟੱਪ ਕੇ ਵੀ ਦੂਸਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਰਲ-ਗਡ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।

David Crystal ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਿਤਾਬ "A Dictionary of Linguisitics and Phonetics" ਵਿੱਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇਲਾਕਾਈ ਜਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਨਿਖ਼ੜਵੀਂ ਇਕਾਈ ਮੰਨਿਆ ਹੈ।

"Dialect-A regionally or socially distinctive variety of a language indentified by a particular set of words and grammatical structure."[16]

ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਉਪਬੋਲੀ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅੰਤਰ ਸੂਝ ਵਧੇਰੇ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਆਪਣੀ ਅੰਤਰ-ਸੂਝ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਆਪਣੀ ਅਤੇ ਪਰਾਈ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਿਖੇੜਾ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਪੁਆਰ ਅਨੁਸਾਰ, "ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਉਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਨੂੰ ਜੋ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਭਾਗ ਵਿੱਚ ਬੋਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜੋ ਉਚਾਰਨ, ਵਿਆਕਰਨ, ਸ਼ਬਦ ਭੰਡਾਰ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਟਕਸਾਲੀ ਰੂਪ ਨਾਲੋਂ ਕੁਝ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[17]

ਭਾਸ਼ਾ ਇੱਕ ਦਾਇਰੇ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਦਾਇਰੇ ਅੰਦਰ ਕਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਬੋਲੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਉਸ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਕਿ ਵਿਆਕਰਣਕ ਬਣਤਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਲੱਗ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਅੱਡ ਭਾਸ਼ਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਕਬੀਲੇ, ਧਾਰਮਿਕ ਅਤੇ ਵਿੱਦਿਅਕ ਅਦਾਰੇ ਵਿੱਚ ਬੋਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਇਕ ਸਮਾਜ ਕੁਝ ਪੱਧਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਹ ਪੱਧਰ ਜਾਤੀ, ਕਿੱਤੇ ਆਰਥਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ, ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਅਤੇ ਧਰਮ ਆਦਿ ਪੱਖਾਂ ਉੱਪਰ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਸਮਾਜ ਦੀ ਵੰਡ, ਸਧਾਰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਉੱਚ ਵਰਗ, ਮੱਧ ਵਰਗ, ਕਿਰਤੀ ਵਰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਇਕ ਪੱਧਰ ਦੇ ਲੋਕ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਸਮੂਹਿਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਪਛਾਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਮਾਜਿਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ।

ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਖੇਤਰੀ ਪਾਸਾਰ ਹੀ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੀਆਂ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਦੀ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨਤਾ ਅੱਡ-ਅੱਡ ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਜਨ-ਸਮੂਹ ਦੀ ਬੋਲਚਾਲ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਇਕਾਈਆਂ ਮਿਲਕੇ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਸਮੂਹ ਬਣਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਜਨ-ਸਮੂਹ ਦੀਆਂ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਮੇਲ-ਜੋਲ ਰੱਖਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਾਮਨਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵੱਖਰਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਮਿਲਾਉਣ ਤੇ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਮੂਹ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਮੂਹ ਵਿੱਚ ਜਿੰਨੀਆਂ ਵੀ ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਸਮੂਹ ਵਿੱਚ ਗਲਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹੋਈਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਚਾਰਨ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀਆਂ ਸਾਂਝੀਆਂ ਸਿਫ਼ਤਾਂ ਇਕਦਮ ਭਾਸ਼ਾ ਸਮੂਹ ਦੇ ਸਾਰੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਫੈਲ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅੰਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਲਈ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਵਿੱਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪਾਸਾਰ ਖੇਤਰ ਬੜੀ ਘੱਟ ਅਤੇ ਇੱਕ ਸੀਮਤ ਭੂਗੋਲਿਕ ਇਕਾਈ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅੱਗੇ ਕਈ

ਲਘੂ-ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲਾਉਣ ਨਾਲ ਇੱਕ ਉਪਬੋਲੀ ਦਾ ਸਮੂਹ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ Sub-dialect ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲਾਕੇ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਸਮੂਹ ਜਾਂ ਕੇਂਦਰੀ ਰੂਪ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਤਾਣੇ ਪੇਟੇ ਦਾ ਕੰਮ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੇ ਉਪ ਬੋਲੀਆਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। David Crystal ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ, "ਹਰੇਕ ਮਨੁੱਖ ਵਿੱਚ ਜਨਮ ਤੋਂ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਿੱਖਣ, ਬੋਲਣ ਤੇ ਵਰਤਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਉਸਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀਆਂ ਵਾਂਗ ਵਿਰਾਸਤ ਵਿੱਚੋਂ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਜਦੋਂ ਯੋਗ ਵਾਤਾਵਰਨ ਮਿਲ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੈ।"[18]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਵਿਰਸੇ ਵਿਚ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜੋ ਹੋਲੀ-ਹੋਲੀ ਵਿਕਸਿਤ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰਨ ਲਈ ਮਨੁੱਖ ਧੁਨੀਆਤਮਕ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਧੁਨੀਆਂ ਉਚਾਰਨ ਅੰਗਾਂ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਅਰਥਮਾਨ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਜਦੋਂ ਭਾਸ਼ਾ ਇਕ ਭੂਗੋਲਿਕ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਹੀ ਉਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਬਣ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਦਾ ਆਧਾਰ ਵੀ ਉਸ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵਿੱਚ ਸਥਾਨ, ਸਮੇਂ, ਜਾਤ, ਕਿੱਤੇ, ਵਿਅਕਤੀ, ਲਿੰਗ, ਉਮਰ ਆਦਿ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਜ਼ਰੂਰ ਆ ਜਾਂਦੀ ਪਰ ਇਸ ਭਿੰਨਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਲਈ ਕੁਝ ਨਿਯਮ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਿਯਮਾਂ ਕਰਕੇ ਭਿੰਨਤਾ ਵਾਲੇ ਉਚਾਰਨ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਇਕੋ ਭਾਸ਼ਾ ਉਚਾਰਨ ਮੰਨ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਉਚਾਰਣ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਆਪਣਾ ਇੱਕ ਤਰੀਕਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਾਸਿਊਰ ਨੇ 'ਪੈਰੋਲ' ਨਾਂ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਉਚਾਰ ਦਾ ਨਾਮ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਚਾਰ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਕਰਕੇ ਸਾਸਿਊਰ ਨੇ ਇਕ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਘੇਰਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤਾ। ਹਰੇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਇਕ ਪਾਸੇ ਉਹ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਨਿਯਮਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਚਾਰਣ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਮਾਨਤਾ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੰਗਣ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਸਿਊਰ ਨੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਉਚਾਰਣਾਂ ਨੂੰ ਬੋਲੀ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ 'ਚਿਹਨਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ' ਕਿਹਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਚਿਹਨ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚਿਹਨ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਭਾਸ਼ਾਈ ਚਿਹਨਾਂ ਦੇ

ਦੋ ਅੰਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਸੰਕਲਪ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਬਿੰਬ, ਇੰਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਦਿਮਾਗ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਸਿਊਰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚਿਹਨ ਨੂੰ ਇੱਕ ਦੋ ਪਾਸੜਾ ਮਾਨਸਿਕ ਵਜੂਦ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਇੱਕ ਪਾਸਾ ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਹੜਾ ਸੰਕਲਪ ਹੈ ਉਹ ਆਵਾਜ਼ ਬਿੰਬ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਹੜਾ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਸੰਕਲਪ ਉਸਨੂੰ ਸਾਸਿਊਰ ਨੇ 'ਚਿਹਨਿਤ' ਅਤੇ ਜੋ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ 'ਚਿਹਨਕ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ ਨੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਦਿੰਦਿਆ ਕਿਹਾ ਹੈ ਕਿ "ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਟਕਸਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਦਾਇਰੇ ਵਿੱਚ ਸੀਮਤ ਖੇਤਰ ਦੀ ਬੋਲਚਾਲੀ ਬੋਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਵੱਖਰੀਆਂ ਕੁਝ ਨਿਵੇਕਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਉਪਲਬੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਹਿ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਨ।"[19] ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਰਨ ਲਈ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਧਿਐਨ ਮਾਡਲਾਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਪੁਆਧੀ, ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਉਪ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਸਥਾਨ ਬਣਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ ਅਨੁਸਾਰ, "ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇੱਕ ਖੇਤਰ ਦੇ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਖਿੱਤਿਆਂ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[20]

ਉਪਰੋਕਤ ਧਾਰਨਾ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਇੱਕ ਸੀਮਤ ਖਿੱਤੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਆਪਣੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਮੁੱਖ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ ਅੰਤਰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਦੋ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਇੱਕ ਦੂਸਰੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਸਮੁੱਚੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਹਰ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਬੱਚੇ, ਜੀਵਨ, ਬੁੱਢੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਭਿੰਨਤਾ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਹੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਕਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ ਅਤੇ ਪੁਆਧੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਹਨ। ਇਉਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖਿੱਤਿਆਂ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਮਿਲ ਕੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵੀ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਹਰ ਦੇਸ਼ ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ ’ਤੇ ਛੋਟੇ-ਛੋਟੇ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨਾਲ ਕੁਝ ਵੱਖਰੇ-ਵੱਖਰੇ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੰਝ ਪੰਜਾਬ ਵੀ ਕਈ ਛੋਟੇ-ਛੋਟੇ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਸਦਾ ਖੇਤਰ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮੱਧ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪੰਜਾਬੀ ਹੀ ਹੈ ਪਰ ਸਥਾਨਕ ਬੋਲੀਆਂ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਤਰੱਕੀ ਕਰ ਰਹੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਮਾਝੀ ਨੇ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਹਾਸਲ ਕਰ ਲਿਆ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਕੇਂਦਰੀ ਬੋਲੀ ਮਾਝੀ ਹੈ। ਪੁਰਾਣੇ ਪੰਜਾਬ ਭਾਵ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਖੇਤਰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸੀ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵੱਡੇ ਭਾਗ ਵਿੱਚ ਮਾਝੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਿਸਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਹ ਪਿਆ ਕਿ ਮਾਝੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਸਾਫ਼-ਸਾਫ਼ ਨਜ਼ਰ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਭਾਵ ਮਾਮੂਲੀ ਜਿਹੇ ਫ਼ਰਕ ਨਾਲ ਇਹ ਬੋਲੀਆਂ ਆਪਣੇ ਸਥਾਨਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ। ਪਹਾੜੀ ਘਾਟੀਆਂ ਅਤੇ ਦੂਰੇਡੇ ਗੋਸ਼ਿਆਂ (ਨੁਕਰਾਂ) ਦੀਆਂ ਬੋਲੀਆਂ ਆਪਣੀ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਇਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਗਈਆਂ ਹਨ, ਕਿਉਂਕਿ ਮੈਦਾਨੀ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲੋਂ ਪਹਾੜੀਏ ਦੂਰ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ, ਆਵਾਜਾਈ ਦੇ ਸਾਧਨ ਵੀ ਕਠਿਨ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੁਆਂਢੀ ਬੋਲੀ ਦਾ ਅਸਰ ਇਸ ਉਪਰ ਘੱਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਹਰ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਬੋਲੀ ਵਿੱਚ ਥੋੜ੍ਹਾ ਬਹੁਤਾ ਅੰਤਰ ਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਪਰ ਇਹ ਬੋਲੀਆਂ ਸਦਾ ਤੋਂ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਸਹਾਇਕ ਸਾਬਤ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਖੇਤਰ ਕਾਫ਼ੀ ਵਿਸ਼ਾਲ, ਸਥੂਲ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਇਲਾਕੇ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚਲੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦੀਆਂ ਜੁਲਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਖੇਤਰੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਾਮ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਖਰੇਵਾਂ ਵਿਆਕਰਣਕ ਬਣਤਰ, ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਅੰਤਰ ਕਾਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਖੇਤਰੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਮੋਟੇ ਤੌਰ ’ਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦਰਿਆਵਾਂ ਸਤਲੁਜ, ਬਿਆਸ, ਰਾਵੀ, ਚਨਾਬ ਅਤੇ ਜਿਹਲਮ ਦੇ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵਿਕਸਿਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇੱਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੂਜੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਇੰਨੀ ਫ਼ਰਕ ਵਾਲੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿ ਉਹ ਇੱਕ ਵੱਖਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਜੋਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਸਕੇ।

ਹਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ’ਤੇ ਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਕੁਝ ਫ਼ਰਕ ਪੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਥਾਨ ਬਦਲਣ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਰੂਪ ਵੀ ਬਦਲਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਜਲੰਧਰ, ਲੁਧਿਆਣਾ ਅਤੇ ਬਰਨਾਲਾ, ਬਠਿੰਡੇ ਦੀ ਇਲਾਕਾਈ ਬੋਲੀ ਤੇ ਨਿਗਾਹ ਮਾਰੀਏ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ ਤੇ ਦੁਆਬੀ ਦੀਆਂ

ਵੱਖ-ਵੱਖ ਇਲਾਕਾਈ ਵੰਨਗੀਆਂ ਦਾ ਰੂਪ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇਹ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੰਨਗੀਆਂ ਕਾਫ਼ੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਇਕੱਠੀਆਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਇਹ ਕਿਸੇ ਖੇਤਰ ਦੇ ਸਾਂਝੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸਮਾਜ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਘੇਰਾ ਵਿਸ਼ਾਲ, ਵਧੇਰੇ ਸਥੂਲ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਇਲਾਕੇ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਹ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਵਿੱਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਦੋ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਮੰਨੇ ਗਏ ਹਨ ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ। ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਭੂਗੋਲਿਕ ਵੰਡ ਮੁੱਖ ਮੰਨ ਕੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਨੂੰ ਵੱਖਰੀ ਹੋਂਦ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਖੇਤਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਬੁਲਾਰੇ ਦੀ ਪਛਾਣ ਉਸ ਦੇ ਕੰਮ, ਜਾਤ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗੇ ਉਸ ਨੂੰ ਸਮਾਜੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਵੱਖਰੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸ਼ਨ ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

- **ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ**

ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦਾ ਉਪ ਖੇਤਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਛੋਟੀ ਇਕਾਈ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ। ਸੁਖਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਸੰਘਾ ਅਨੁਸਾਰ, "ਭਾਸ਼ਾ ਸਿਰਫ਼ ਖੇਤਰੀ ਜਾਂ ਭੂਗੋਲਿਕ ਵੰਡ ਆਧਾਰਿਤ ਵਖਰੇਵੇਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ, ਸਗੋਂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਕਾਫੀ ਵਖਰੇਵਾਂ ਅਜਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਮਾਜ ਵੰਡ ਤੇ ਅਧਾਰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।"[21] ਭਾਸ਼ਾ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚੋਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਇਸ ਕਰਕੇ ਭਾਸ਼ਾ, ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਪਰੰਤੂ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵਰਤੋਂ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਕਿਸੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਭਿੰਨਤਾ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਕਈ ਕਿਸਮਾਂ (ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਅਪਭਾਸ਼ਾ, ਰਜਿਸਟਰ, ਪਿਜਿਨ, ਕ੍ਰਿਓਲ ਅਤੇ ਟਕਸਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ) ਮੌਜੂਦ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ:

I. ਰਜਿਸਟਰ

ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਜਾਂ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਸਮੇਂ 'ਤੇ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਨਿਵੇਕਲੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਸਮਝਾਉਣ ਲਈ ਕਿਸੇ ਮਨੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਜਾਂ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਸਨੂੰ 'ਰਜਿਸਟਰ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਇੱਕ ਅਧਿਆਪਕ ਆਪਣੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨਾਲ, ਆਪਣੇ ਸਹਿਯੋਗੀਆਂ ਨਾਲ, ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਲਈ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਇੱਕ ਥਾਂ 'ਤੇ ਅਧਿਆਪਕ ਹੈ ਦੂਜੇ 'ਤੇ ਸਾਥੀ ਅਤੇ ਤੀਜੇ ਸਥਾਨ 'ਤੇ ਪਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੌਕਿਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਨੂੰ 'ਰਜਿਸਟਰ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਜਿਸਟਰ ਵਿੱਚ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦਾ ਅੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅੰਤਰ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਆਤਮ ਸਿੰਘ ਅਨੁਸਾਰ, "ਇੱਕ ਵਿਅਕਤੀ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਮੌਕੇ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਆਪਣੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ।"[22]

ਸਮਾਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਰਜਿਸਟਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਭਿੰਨਤਾ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਭਿੰਨਤਾ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਲਹਿਜ਼ੇ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤੋਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਵਧੀਆ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਨੂੰ 'ਰਜਿਸਟਰ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਭੇਦਾਂ ਦੇ ਸੰਕਲਪਨਾ ਨੂੰ ਉਚਰਿਤ ਸੰਦਰਭ ਦੇਣ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿੱਚ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਸੰਕਲਪਨਾਵਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ 'ਰਜਿਸਟਰ' ਇਕ ਹੈ। ਰਜਿਸਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਅਧਾਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਰਜਿਸਟਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਤਕਨੀਕੀ ਤੇ ਵਿਗਿਆਨਿਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਰਜਿਸਟਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਗਤ ਸੰਰਚਨਾ ਅਤੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਤਰਤੀਬ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਰਜਿਸਟਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਗਤ ਸੰਰਚਨਾ ਅਤੇ ਵਰਤੀ ਗਈ ਤਕਨੀਕੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਸਮਾਨ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਅਧੀਨ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਹੀ ਰਜਿਸਟਰ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕ 'ਹਾਲੀਡੇ'[23] ਨੇ ਸੰਚਾਰ ਕ੍ਰਿਆ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਸਾਰਾ (dimension) ਦੇ ਇਹ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੇ ਹਨ:

Field : ਸੰਚਾਰ-ਮੰਤਵ

Mode : ਸੰਚਾਰ-ਵਿਧੀ

Tenor : ਸੰਚਾਰ-ਸ਼ੈਲੀ

ਸੰਚਾਰ ਖੇਤਰ ਦੇ ਪਾਸਾਰ ਉੱਤੇ ਸੰਚਾਰ ਮੰਤਵ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਜਾਂ ਗੈਰ-ਤਕਨੀਕੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਰਜਿਸਟਰ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕੀ ਜਾਂ ਗੈਰ ਤਕਨੀਕੀ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਵਿਧੀ ਦੇ ਅਧਾਰ 'ਤੇ ਰਜਿਸਟਰ ਮੌਖਿਕ ਜਾਂ ਲਿਖਤੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੈਲੀ, ਸੰਬੰਧਿਤ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਰਿਸ਼ਤੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਸਾਰਾਂ ਤੇ ਰਜਿਸਟਰ ਦੇ ਭੇਦ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

II. ਪਿਜਿਨ (Pidgen)

ਜਦੋਂ ਦੋ ਕਬੀਲੇ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਵਪਾਰ ਕਰ ਰਹੇ ਹੋਣ, ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਬੀਲਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾ ਸਮਝ ਸਕਣ ਤਾਂ ਨਵੀਂ ਭਾਸ਼ਾ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਹੀ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਧੁਨੀਗ੍ਰਾਮਕ, ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਨਿਕ ਪੱਧਰਾਂ ਤੇ ਇੱਕ ਦੂਜੀ ਤੋਂ ਕਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਉਧਾਰੀਆਂ ਲਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਨਾਉਟੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਇਸ ਬਨਾਉਟੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ 'ਪਿਜਿਨ' ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇਹ ਬਨਾਉਟੀ ਜਾਂ ਮਿਸ਼ਰਤ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸਮਾਜ ਦੀ 'ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ' ਬਣ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਇੱਕ ਪੂਰਨ ਕੁਦਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਾਂਗ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਦੇ ਕਾਬਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪਿਜਿਨ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ ਜੋ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਦਬਾਉ ਹੇਠ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਦੋ ਅਲਗ-ਅਲਗ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸਮੁਦਾਇ ਇਕੱਠੇ ਰਹਿਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਸਹਿਵਾਸ ਕਰਕੇ ਦੋਹਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਇੱਕ ਰਲਵਾਂ ਮਿਲਵਾਂ ਰੂਪ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੋਵੇਂ ਸਮੁਦਾਇ ਆਪੋ-ਆਪਣੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ੁੱਧਤਾ ਪ੍ਰਤੀ ਜ਼ਿੱਦੀ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਵਿਚਾਰ-ਵਟਾਂਦਰੇ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਅਜਿਹੀ ਮਿਸ਼ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਤਾਂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਆਧਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਦੂਜੀ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਬਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਪਿਜਿਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ, "ਪਿਜਿਨ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦ business ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ ਵਣਜ ਵਪਾਰ ਲਈ ਚੀਨ ਪਹੁੰਚੇ ਤਾਂ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਤੇ ਚੀਨੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮਿਸ਼ਰਣ ਤੋਂ ਇੱਕ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ business English ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਹੁਣ

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੋ-ਭਾਸ਼ਿਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਦਬਾਉ ਹੇਠ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਕਿਸੇ ਵੀ ਮਿਸ਼ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ 'ਪਿਜਿਨ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[24]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪਿਜਿਨ ਦੋ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਈ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ ਜੋ ਦੋ ਭਾਸ਼ਾ ਸਮੁਦਾਵਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਚਾਰ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਵਿਕਸਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅਜਕੱਲ ਯੂ.ਪੀ. ਜਾਂ ਬਿਹਾਰ ਤੋਂ ਮਜ਼ਦੂਰੀ ਕਰਨ ਲਈ ਪੰਜਾਬ ਆਏ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਜੱਟਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪਿਜ਼ਿਨ ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਅਨਪੜ੍ਹ ਪੰਜਾਬੀ ਕਿਸੇ ਯੂਰਪੀ ਮੁਲਕ ਵਿਚ ਜਾ ਕੇ ਅਸ਼ੁੱਧ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਵੀ ਪਿਜ਼ਿਨ ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ

(ੳ) 'ਹਾਏ ਰਿਤੂ ਇਹ ਚਾਈਨਜ਼ ਚਿਕਨ ਸਲਾਦ ਕਿੰਨਾ ਟੇਸਟੀ ਏ'

(ਅ) ਇੰਗਲੈਂਡ ਦੀਆਂ ਰੋਡਾਂ ਉਤੇ ਵਿੰਡੋਂ ਥਾਣੀ ਲੁਕ ਮਾਰ ਕੇ ਦੇਖੋ ਤੁਹਾਨੂੰ ਪੀਪਲ ਹੀ ਪੀਪਲ (ਲੋਕ) ਨਜ਼ਰ ਆਉਣਗੇ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲਚਾਲ ਵਿਚ ਵੀ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਚੈਨਲਾਂ ਤੋਂ ਜਿਹੜੀ ਪੰਜਾਬੀ ਬੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਘੱਟ, ਪਿੰਗਲਿਸ਼ ਵੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ

> "ਦੋਸਤੋਂ ਵੀ (ਵੂਈ) ਵਾਂਟ, ਦੈਟ ਵੀ ਸ਼ੁੱਡ ਆਲਵੇਜ਼ ਸਪੀਕ ਇਨ ਪੰਜਾਬੀ.....ਤਦੇ ਹੀ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਵੇਗਾ.....। ਅਦਰਵਾਈਜ਼ ਵੀ ਵਿਲ ਲੂਜ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਲੈਂਗੂਏਜ਼।"

ਪਿੰਗਲਿਸ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਇਹ ਰੁਝਾਨ ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਗਿਰਫ਼ਤ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੈ ਰਿਹਾ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਣਾ ਬੜਾ ਮੁਸ਼ਕਲ ਹੈ।

III. ਕ੍ਰਿਓਲ (Creol)

ਪਿਜਿਨ ਕਿਸੇ ਦੀ ਵੀ ਮਾਤ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀ, ਪਰ ਜੇਕਰ ਉਹ ਕਿਸੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਮਾਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨ ਹੋ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਬੱਚੇ ਉਸ ਨੂੰ ਮਾਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਤੌਰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਲੱਗਣ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਓਲ (Creol) ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। Creol ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਲੇਟਿਨ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸ਼ਬਦ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਮੂਲ ਅਰਥ ਹੈ ਬਣਾਇਆ ਹੋਇਆ, ਫ੍ਰੈਂਚ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਆਇਆ ਹੈ। ਹੁਣ Creol ਅੰਤਰ-ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਤਕਨੀਕੀ ਸ਼ਬਦ ਬਣ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਿਓਲ ਹੀ ਜਾਰੀ ਰੱਖਿਆ

ਜਾਂਦਾ ਹੈ। R.H. Hudson ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ ਮਾਂ ਬੋਲੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤੀ 'ਪਿਜਿਨ' ਹੀ ਕ੍ਰਿਓਲ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪਿਜਿਨ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਓਲ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਨੂੰ 'ਕ੍ਰਿਓਲੀਕਰਣ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਿਜਿਨ ਭਾਸ਼ੀ ਦੰਪਤੀ ਦੇ ਬੱਚੇ ਪਿਜਿਨ ਨੂੰ ਮਾਂ-ਬੋਲੀ ਵਜੋਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਬੱਚਿਆਂ ਲਈ ਮਾਂ ਪਿਉ ਦੀ ਪਿਜਿਨ ਕ੍ਰਿਓਲ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।[25]

ਉਪਰੋਕਤ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਿਜਿਨ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਿਓਲ ਦੇ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਹਨ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਕ੍ਰਿਓਲ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਫ਼ਰੀਕੀ ਦਾਸ-ਜਾਤੀ ਦੀਆਂ ਸੰਤਾਨਾਂ ਬੋਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕ੍ਰਿਓਲਾਂ ਦੇ ਵਰਤਿਆਂ ਅਤੇ ਹੋਰਨਾਂ ਲਈ ਬੜਾ ਰੋਚਕ ਵਿਸ਼ਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇੱਕ ਤਾਂ ਉਹ ਉਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਤਾਨਾਂ ਦੀ ਸਵੈ-ਪਛਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਇਹ ਉਨਾਂ ਦੀ ਮੂਲ ਉਤਪਤੀ ਬਾਰੇ ਸੂਚਨਾ ਮੁਹੱਈਆ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ।

IV. ਅਪਭਾਸ਼ਾ (Slang)

ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵਿਗੜਿਆ ਹੋਇਆ ਰੂਪ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਦੇ ਭਾਵ ਅਰਥ ਦੋ ਅਰਥਕ ਜਾਂ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਕਾਰਜੀ ਵਖਰੇਂਵੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ ਜੋ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਲਈ 'ਸਲੈਂਗ' ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਨੀਂਵਾ, ਹੀਣਾ, ਬੁਰਾ, ਭੈੜਾ ਆਦਿ। ਇਸੇ ਲਈ 'ਅਸ਼ਲੀਲ ਭਾਸ਼ਾ' ਨੂੰ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਲੀਸਨ ਅਨੁਸਾਰ, "That portion of the vocabulary which changes most freely is sometimes referred to as slang.[26] ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਅਸਲ ਵਿਚ ਨੀਵੇਂ ਜਾਂ ਅਸਭਿਅਕ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਦੇਹਾਤੀ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਪਭਾਸ਼ੀ ਸ਼ਬਦ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਕਟਾਕਸ਼, ਤਾਅਨਾ, ਮਿਹਣਾ, ਨਿੰਦਿਆਂ, ਛੇੜਖਾਨੀ, ਗਾਲੀ-ਗਲੋਚ, ਸੈਕਸ ਆਦਿ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਅਨੁਸਾਰ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਵਧਾ ਕੇ ਬਣਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹਮਉਮਰ ਕਾਮਿਆਂ, ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਜਾਂ ਹੋਰ ਸਮਾਜਕ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਲਿਅਮ ਅਨੁਸਾਰ, "Special vocabulary used by and set of persons of law or disreputable character, language of a law and vulgar type."[27]

ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਬਹੁਤ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਬਾਣੀਆਂ ਲਈ 'ਡੰਡੀਮਾਰ', ਯੂ.ਪੀ. ਬਿਹਾਰੀ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਲਈ 'ਚੌਲ ਖਾਣੇ' ਅਤੇ ਪੁਲਸੀਆਂ ਲਈ 'ਮਾਮੇ' 'ਖਾਕੀ', 'ਕੁੱਤੇ' ਆਦਿ ਅਤੇ ਕੁੜੀਆਂ ਨੂੰ 'ਪੁਰਜਾ', 'ਪੀਸ', 'ਮਾਲ' ਅਤੇ ਮੁੰਡਿਆਂ ਨੂੰ 'ਮੰਡੀਰ', 'ਲੰਗੌੜ' ਆਦਿ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਬੜੀ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਬਦਲਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਕਦੇ ਵੀ ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਥਾਈ ਅੰਗ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਮੂਨੇ ਆਮ ਵੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਖਰੇਂਵੇ ਪੇਂਡੂ ਅਤੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਵਧੇਰੇ ਪਾਏ ਗਏ ਹਨ।

V. ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ (Code Language)

ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਗੁੱਟ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅਦਾਰਿਆਂ ਦੀ ਵੱਖਰੀ-ਵੱਖਰੀ ਵਰਤੋਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇੱਕ ਸਮਾਜਿਕ ਵਰਗ ਸਮੂਹ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਮੂਹ ਆਪਣੀ ਗੱਲਬਾਤ ਨੂੰ ਦੂਸਰੇ ਸਮੂਹਾਂ ਜਾਂ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਗੁਪਤ ਰੱਖਣ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ।[28] ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਇੱਕ ਸਮੂਹ ਆਪਣੀ ਗੱਲਬਾਤ ਨੂੰ ਬਾਹਰਲੇ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਗੁਪਤ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਧਾਰਨ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਬਦਲ ਕੇ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਕੋਡ ਭਾਸ਼ਾ, ਬਣਾਉਟੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਜੋਂ ਵੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇੱਕ ਵਰਗ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਧੂਆਂ, ਮੰਗਤਿਆਂ, ਵਪਾਰੀਆਂ ਆਦਿ ਦੀ ਆਪਣੀ ਹੀ ਇੱਕ ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਨਿਹੰਗ ਸਿੰਘਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿੱਚੋਂ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਆਮ ਭਾਸ਼ਾ	**ਨਿਹੰਗ ਸਿੰਘਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ**
ਇੱਕ	ਸਵਾ ਲੱਖ
ਦੁੱਧ	ਸਮੁੰਦਰ
ਗੁੜ	ਸਿਰਜੋੜ
ਘੋੜਾ	ਅਰਾਕੀ
ਸੰਸਾਰ	ਰਾਮਬਾਗ
ਛੋਲੇ	ਬਦਾਮ
ਸਿਰਗਟ ਪੀਣਾ	ਗੰਧੀ ਚੁੰਗਣਾ

ਭੰਗ	ਸੁਖ ਨਿਧਾਨ
ਖੰਡ	ਸਿਰਖਿੰਡੀ
ਚਾਹ	ਢਿੱਡ ਫੂਕਣੀ
ਘਿਉ	ਪੰਜਵਾਂ

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਪਤ ਭਾਸ਼ਾ ਸਧਾਰਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਈ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸੰਬੰਧਿਤ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸਮੂਹ ਆਪਣੀ ਗੱਲਬਾਤ ਨੂੰ ਦੂਸਰੇ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਗੁਪਤ ਰੱਖਣ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ।

VI. ਤਕਨੀਕੀ ਭਾਸ਼ਾ (Jargaon)

ਤਕਨੀਕੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਮਾਨ-ਅਰਥਕ ਸ਼ਬਦ ਜਾਰਗਨ (Jargaon) ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਰੂਪ ਹੈ ਜੋ ਸੰਬੰਧਿਤ ਕਿੱਤਈ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਲੋੜਾਂ ਤਾਂ ਪੂਰੀਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਦੂਜੇ ਵਰਗ ਲਈ ਇਹ ਨਾਂ ਸਮਝ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਬੋਲੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਾਨੂੰਨ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਡਾਕਟਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਇੰਜੀਨੀਅਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਤਰਖਾਣਾਂ, ਲੁਹਾਰਾਂ, ਮੋਚੀਆਂ ਆਦਿ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਿੱਤਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਪਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਕਿੱਤੇ ਦਾ ਜਾਰਗਨ ਤਕਨੀਕੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਇਹ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ੁਬਾਨ ਤੇ ਚੜ੍ਹ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਖੇਤੀਬਾੜੀ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਨਾਲ ਖਾਦਾਂ ਅਤੇ ਫਸਲਾਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ, ਨਵੇਂ ਸੰਦਾਂ ਤੇ ਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਨਾਂ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਬੁਲਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਸਮਾ ਗਏ ਹਨ। ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਜੋ ਵਿਅਕਤੀ ਜਿਸ ਕਿੱਤੇ ਜਾਂ ਧੰਦੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਧੰਦੇ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਉਹ ਆਪ ਹੀ ਸਹਿਜੇ-ਸਹਿਜੇ ਸਿੱਖ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਇਸ ਵਾਕ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਹੋਟਲ ਵਿਚ ਪਾਣੀ 'ਗੰਦਾ' ਹੈ, ਪਰ ਪ੍ਰਯੋਗਸ਼ਾਲਾ ਵਿਚ ਇਹੋ 'ਗੰਦਾ' ਪਾਣੀ 'ਦੂਸ਼ਤ' ਜਾਂ 'ਅਸ਼ੁੱਧ' ਕਹਾਏਗਾ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਿੱਤੇ ਦੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਆਪਣੀ ਤਕਨੀਕੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਵਿਅਕਤੀ ਸੰਚਾਰ ਸਮੇਂ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।

VII. ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ

ਸਮੂਹਿਕ ਜਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਸੁਭਾਵਿਕ ਉਪ-ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਇੱਕ ਸਮਾਜ ਕੁਝ ਵਰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਵਰਗ ਆਰਥਿਕ, ਵਿਦਿਅਕ, ਧਰਮ, ਜਾਤੀ ਆਦਿ

ਪੱਖਾਂ ਉੱਪਰ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਮਾਜ ਦੀ ਵੰਡ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਤਿੰਨ ਵਰਗਾਂ ਉੱਚ ਵਰਗ, ਮੱਧ ਵਰਗ ਅਤੇ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ, "ਹਰ ਇੱਕ ਪੱਧਰ ਦੇ ਮੈਂਬਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਜਿੰਨਾਂ ਤੋਂ ਉਨਾਂ ਦੀ ਸਮੂਹਿਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਪਛਾਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅੱਡ-ਅੱਡ ਸਮਾਜਿਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਭਾਸ਼ਾ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾਜਿਕ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[29] ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਰਚਨਾ ਤਹਿਤ 'ਦੁਆਬੀ' ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸੰਰਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਸੰਰਚਨਾਤਮਕ, ਭਾਸ਼ਾਈ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਗੱਲ ਕਰਨੀ ਬਣਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਦਾ ਰਾਜਸੀ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਿਛੋਕੜ ਜਾਣਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

- **'ਦੁਆਬਾ' ਖੇਤਰ ਦਾ ਰਾਜਸੀ, ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਿਛੋਕੜ**

'ਦੁਆਬਾ' ਸ਼ਬਦ ਦੋ ਸ਼ਬਦਾਂ 'ਦੋ' ਅਤੇ 'ਆਬ' ਤੋਂ ਮਿਲਕੇ ਬਣਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਦੋ ਦਰਿਆਵਾਂ ਜਾਂ ਦੋ ਪਾਣੀਆਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਇਲਾਕਾ। ਜੇਕਰ ਪੰਜਾਬ ਤੋਂ ਭਾਵ ਪੰਜ ਦਰਿਆਵਾਂ ਤੋਂ ਲਈਏ ਤਾਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਕਈ ਦੁਆਬੇ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਅਜੋਕੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਸਿਰਫ਼ ਦਰਿਆ ਬਿਆਸ ਅਤੇ ਸਤਲੁਜ ਅਤੇ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਇਲਾਕੇ ਨੂੰ ਦੁਆਬਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸਦੀ ਸਥਿਤੀ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪੂਰਬ ਵੱਲ ਹੈ। ਇਸਦੀ ਸੀਮਾ ਹਿਮਾਚਲ ਦੀਆਂ ਸ਼ਿਵਾਲਿਕ ਪਹਾੜੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਸਰਕਾਰ ਦੀ ਸੋਧੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰਸ਼ਾਸਕੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਸ ਵਿੱਚ ਚਾਰ ਜ਼ਿਲ੍ਹੇ ਜਲੰਧਰ, ਕਪੂਰਥਲਾ, ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਅਤੇ ਨਵਾਂ ਸ਼ਹਿਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਜਿੱਥੋਂ ਤੱਕ ਇਸਦੀ ਭੂਗੋਲਿਕ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਸਵਾਲ ਹੈ, ਇਸਦੇ ਉੱਤਰ-ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ, ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਦੱਖਣ ਵੱਲ ਫਿਰੋਜ਼ਪੁਰ ਤੇ ਲੁਧਿਆਣਾ ਅਤੇ ਪੂਰਬ ਵੱਲ ਰੋਪੜ ਤੇ ਹਿਮਾਚਲ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। 'ਦੁਆਬੀ, ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਦੁਆਬੇ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਉਪਬੋਲੀ ਹੈ। 'ਦੁਆਬ' ਸ਼ਬਦ ਫ਼ਾਰਸੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸ਼ਬਦ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਬਾਰੇ ਡਾ. ਗ੍ਰੀਅਰਸਨ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮਹਾਨ ਗ੍ਰੰਥ 'Linguistics Survey of India' ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਅਧਿਐਨ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਨੂੰ ਮਾਝੀ ਅਤੇ ਮਲਵਈ ਦੀਆਂ ਰਲਵੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਵਾਲਾ ਇਲਾਕਾ ਦੱਸ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ ਧੁਨੀਆਂ ਦੇ ਉਚਾਰ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਟਕਸਾਲੀ ਮਰਿਆਦਾ ਨਹੀਂ ਹੈ।'[30]

ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਦਾ ਕੋਈ ਖਾਸ ਜ਼ਿਕਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਬਹੁਤਿਆਂ ਨੇ ਗ੍ਰੀਅਰਸਨ ਦੀ ਹੀ ਪੈਰਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਗ੍ਰੀਅਰਸਨ ਦੁਆਰਾ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਖੇੜਾ ਕਰਨ ਲਈ ਦਿੱਤੀਆਂ ਧਾਰਨਾ ਤਰਕ ਸੰਗਤ ਨਹੀਂ। ਗ੍ਰੀਅਰਸਨ ਨੇ ਆਪਣੇ ਅਧਿਐਨ ਵਿਚ ਲਹਿੰਦੀ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰੀ ਬੋਲੀ ਦੱਸਿਆ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਅਜਿਹਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਲਹਿੰਦੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਆਪਸ ਵਿਚ ਮਿਲਦੀ-ਜੁਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਤਾਂ ਹਰਕੀਰਤ ਸਿੰਘ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ('ਸਾਡੀ ਭਾਸ਼ਾ', ਪੰਨਾ-58) 'ਤੇ ਸਹਿਮਤੀ ਪ੍ਰਗਟਾਈ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੁਆਬੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਰਾਜ ਵਿੱਚ ਇਸ ਇਲਾਕੇ ਦਾ ਮੁਕੰਮਲ ਨਾਮ ਜਲੰਧਰ ਦੁਆਬ ਸੀ। ਸਤਲੁਜ ਤੇ ਬਿਆਸ ਦਰਿਆ ਇਸਦੀਆਂ ਹੱਦਾਂ ਸਨ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ, ਜਲੰਧਰ ਅਤੇ ਕਪੂਰਥਲਾ ਜ਼ਿਲ੍ਹਿਆਂ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਬਹੁਤੇ ਲੋਕ ਯੂ.ਕੇ., ਕਨੈਡਾ, ਅਮਰੀਕਾ ਵਿਚ ਪਰਵਾਸ ਕਰ ਗਏ ਹਨ।

ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਬਹੁਤ ਹੀ ਅਮੀਰ ਅਤੇ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਖਿੱਤੇ ਨੇ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸਖ਼ਸ਼ੀਅਤਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੱਤਾ। ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਮਿਥਿਹਾਸਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਰਾਜਾ ਵਿਰਾਟ ਵਰਗੇ ਸਮਰਾਟ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਧਰਤੀ ਦੇ ਵਸਨੀਕ ਸਨ। ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਜ਼ਿਲ੍ਹੇ ਦੇ ਗਜ਼ਟੀਅਰ ਅਨੁਸਾਰ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਧਰਤੀ ਤੇ ਹੀ ਮਹਾਨ ਮੁਗ਼ਲ ਸਮਰਾਟ ਅਕਬਰ ਦਾ ਸਲੋਟ ਦੇ ਕਿਲ੍ਹੇ ਵਿੱਚ ਜਨਮ ਹੋਇਆ। ਇਸੇ ਹੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਸਮਰਾਟ ਬੈਜੂ ਬਾਵਰਾ ਅਤੇ ਸ਼ੇਰ ਸ਼ਾਹ ਸੂਰੀ ਦਾ ਜਨਮ ਵੀ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਧਰਤੀ ਤੇ ਹੋਇਆ। ਡਾ. ਮਹਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਰੰਧਾਵਾ ਵਰਗੀ ਹਰਫ਼ਨ ਮੌਲਾ ਸਖ਼ਸ਼ੀਅਤ ਵੀ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਧਰਤੀ 'ਤੇ ਪੈਦਾ ਹੋਈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਯੋਧੇ, ਖਿਡਾਰੀ, ਲੇਖਕ ਆਦਿ ਇਸ ਧਰਤੀ ਦੇ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਦੁਨੀਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਪਣੀ ਕਾਰਗੁਜ਼ਾਰੀ ਦੀਆਂ ਉਦਾਹਰਨਾਂ ਰੱਖੀਆਂ।

- **ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਸਭਿਆਚਾਰ**

ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਸਭਿਆਚਾਰ ਇੱਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਅਮੀਰ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਹੈ। ਇਸ ਖਿੱਤੇ ਦੀਆਂ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਇਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ, ਪਹਿਰਾਵੇ, ਖਾਣ-ਪੀਣ ਅਤੇ ਲੋਕ ਬੋਲੀਆਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸਾਫ਼-ਸਾਫ਼ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਮਿੱਥ ਕਥਾ ਅਨੁਸਾਰ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਕਾਲ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਦੈਂਤ ਜਲੰਧਰ ਰਾਜ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਸ਼ਿਵ ਜੀ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਚਲਾਕੀ ਨਾਲ ਮਾਰ ਕੇ ਇੱਥੇ ਦੱਬ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਉਦੋਂ

ਜਲੰਧਰ ਦੈਂਤ ਦੇ ਰਾਜ ਵਿੱਚੋਂ ਤਿੰਨ ਦਰਿਆ ਸਤਲੁਜ, ਰਾਵੀ ਅਤੇ ਬਿਆਸ ਲੰਘਦੇ ਸਨ। ਮਗਰੋਂ ਰਾਵੀ ਤੇ ਸਤਲੁਜ ਨੇ ਆਪਣੇ ਰਾਹ ਬਦਲ ਲਏ ਸਨ। ਇਤਿਹਾਸਕਾਰਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇੱਥੇ ਜੋਗੀ ਪੰਥ ਦੇ ਆਗੂ ਜਲੰਧਰ ਨਾਥ ਦਾ ਟਿੱਲਾ ਸੀ। ਉਸ ਟਿੱਲੇ ਤੇ ਬਣੇ ਨਗਰ ਨੂੰ ਜਲੰਧਰ ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਕਾਫ਼ੀ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਇਹ ਇਲਾਕਾ ਮੁਗਲ ਰਾਜ ਵਿੱਚ ਉੱਤਰੀ ਸੂਬੇ ਦੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਰਿਹਾ। 1776 ਵਿੱਚ ਇਸ ਇਲਾਕੇ ਤੇ ਸਿੱਖਾਂ ਦਾ ਕਬਜ਼ਾ ਹੋ ਗਿਆ। ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ 1811 ਵਿੱਚ ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਨੇ ਇਸ ਉਪਰ ਆਪਣਾ ਕਬਜ਼ਾ ਕਰ ਲਿਆ।

ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਜ਼ਿਲ੍ਹੇ ਵਿੱਚ ਚੋਅ ਬਹੁਤ ਹਨ। ਚੋਆਂ ਵਿੱਚ ਪਾਣੀ ਬਹੁਤ ਡੂੰਘਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਪਰ ਇਹ ਬਹੁਤ ਤੇਜ਼ ਵਹਿੰਦਾ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸ਼ਿਵਾਲਿਕ ਦੀਆਂ ਪਹਾੜੀਆਂ ਤੋਂ ਆ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਇਸ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਹਨ। ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਪਾਣੀ ਆਦਮੀ ਦੇ ਥੱਲਿਉਂ ਪੈਰ ਕੱਢ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਚੋਅ ਚਿੱਟੇ ਸੱਪਾਂ ਵਾਂਗ ਮੇਲਦੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਜਦ ਚੋਅ ਦਾ ਪਾਣੀ ਲੰਘ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਦੁੱਧ ਧੋਤੀ ਚਿੱਟੀ ਰੇਤ ਬੜੀ ਪਿਆਰੀ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤਿਕ ਨਜ਼ਾਰੇ ਵੀ ਬੜੇ ਸਵਰਗੀ ਹਨ।

ਦੁਆਬੇ ਵਿੱਚ ਉਂਜ ਹੀ ਜਿੰਮੀਦਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਜ਼ਮੀਨਾਂ ਥੋੜ੍ਹੀਆਂ ਹਨ। ਇਸਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇੱਥੇ ਜੱਟ ਇੱਕ-ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਕਤਲ ਕਰਕੇ ਜ਼ਮੀਨ ਦੇ ਵਾਰਸ ਘਟਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਦੂਜਾ ਚੋਆਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀ ਉਪਜਾਊ ਜ਼ਮੀਨ ਮੱਲ ਕੇ ਖਰਾਬ ਤੇ ਲੀਰੋ-ਲੀਰ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਮਿਹਨਤੀ ਹਨ ਜੋ ਥੋੜ੍ਹੀ ਜ਼ਮੀਨ ਵਿਚੋਂ ਵਧੇਰੇ ਝਾੜ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਡਾ. ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਅਨੁਸਾਰ, "ਥੋੜ੍ਹੀ ਜ਼ਮੀਨ ਕਾਰਨ ਇਹ ਦੁਆਬੀਏ ਬਹੁਤ ਮਿਹਨਤੀ ਹਨ ਤੇ ਥੋੜ੍ਹੀ ਜ਼ਮੀਨ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤਾ ਪੈਸਾ ਕਮਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਲਾਲੇ ਲੱਧੇਵਾਲੀ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਜੱਟਾਂ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ, ਅਰਾਈਆਂ ਕੋਲ ਜ਼ਮੀਨਾਂ ਬਹੁਤ ਥੋੜ੍ਹੀਆਂ ਹਨ, ਪਰ ਉਹ ਸਟਾਵਰੀ ਵਰਗੀ ਬਹੁਤ ਮਹਿੰਗੀ ਚੀਜ਼ ਬੀਜਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਕਣਕ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਬੀਜੀ ਜਾਂਦੀ ਤੇ ਕਣਕ ਨਾਲ ਹੀ ਪੱਕਦੀ ਸੀ।"[31]

ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਧਰਤੀ 'ਤੇ ਹੀ ਵੇਦ ਬਿਆਸ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਬਿਆਸ ਦਰਿਆ ਦੇ ਕੰਢੇ ਤੇ ਹੀ ਉਸ ਨੇ ਰਿਗਵੇਦ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਦੁਆਬੇ ਵਿੱਚ ਸੁਲਤਾਨਪੁਰ, ਕਰਤਾਰਪੁਰ, ਡਮੇਲੀ, ਫਗਵਾੜਾ, ਪਲਾਹੀ, ਬੰਗਾ ਤੇ ਸ੍ਰੀ ਆਨੰਦਪੁਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੱਖਾਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਗੁਰਦੁਆਰੇ ਹਨ। ਸ੍ਰੀ ਆਨੰਦਪੁਰ ਸਾਹਿਬ ਪਹਿਲਾਂ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਦੀ ਊਨਾ ਤਹਿਸੀਲ ਵਿੱਚ ਸੀ। ਇੱਥੇ ਹੀ 1699 ਦੀ ਵਿਸਾਖੀ ਨੂੰ ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ

ਸਿੰਘ ਜੀ ਨੇ ਖਾਲਸਾ ਪੰਥ ਦੀ ਸਾਜਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਲਈ ਦੁਆਬਾ ਗਿਆਨ ਬੀਰਤਾ ਤੇ ਚੜ੍ਹਦੀਆਂ ਕਲਾ ਦਾ ਸਰੋਤ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਤੇ ਦੁਨੀਆਂ ਲਈ ਚਾਨਣ ਮੁਨਾਰਾ ਹੈ।

ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਸਭਿਆਚਾਰ ਭਾਰਤੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਅਰੋਗ ਅਧਾਰ ਹੈ, ਅਸਲੀ ਸੋਮਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀਆਂ ਉੱਤੇ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦੀ ਰਹਿਣੀ ਬਹਿਣੀਆਂ ਦਾ ਬਹੁਤ ਡੂੰਘਾ ਅਸਰ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਇਥੇ ਸ਼ਰਾਬ ਤੇ ਮਾਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਭੋਜਨ ਭਾਵੇਂ ਵੈਸ਼ਨੂੰ ਹੈ ਪਰ ਸ਼ਾਹੀ ਠਾਠ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਲੋਕ ਗੀਤ ਇਸਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੇ ਹਨ:

ਇੱਥੇ ਚੌਲ ਪੈਂਦੇ ਰੜਕਿਆ ਹੂੰਝਣ ਵਾਲੇ।

ਇੱਥੇ ਸ਼ਕਰ ਪੈਂਦੀ ਘਿਉ ਦੇ ਪੈਣ ਪਰਨਾਲੇ।

ਦੁਆਬੇ ਦੇ 'ਗੁੜ੍ਹ' ਤੇ 'ਸ਼ੱਕਰ' ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਮੰਨੇ ਗਏ ਹਨ। ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਇਹੋ ਜਿਹਾ 'ਗੁੜ੍ਹ' ਸ਼ੱਕਰ ਹੋਰ ਕਿਤੇ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਦੁਆਬੇ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਜਦ ਤੱਕ ਘਿਉ ਸ਼ੱਕਰ ਨਾਲ ਦੋ ਬੁਰਕੀਆਂ ਨਾ ਖਾਣ, ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਤਸੱਲੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ ਵੀ ਰੋਟੀ ਮਗਰੋਂ ਦੁਆਬੀਏ ਗੁੜ੍ਹ ਦੀ ਡਲੀ ਖਾਣ ਦੇ ਸ਼ੌਕੀਨ ਹਨ ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਇਕ ਲੋਕ-ਉਕਤੀ ਦੁਆਲੇ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ:

ਜਿਹੜੇ ਗੁੜ੍ਹ ਦੇ ਵੈਰੀ ਕਹਿੰਦੇ ਨੇ ਉਹ ਦੁਆਬੇ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਨੇ।

ਸ਼ਿਵਾਲਿਕ ਪਹਾੜੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਲੱਗਦੇ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਜ਼ਿਲ੍ਹੇ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਚੂਪਣ ਵਾਲੇ ਅੰਬ ਬਹੁਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਨੂੰ ਅੰਬਾਂ ਦਾ ਬਾਗ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ ਜੇਠ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਾਵਣ ਤੱਕ ਅੰਬਾਂ ਨੂੰ ਕਈ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ 'ਰਾਜਨੀ' ਖੇਤਰ ਦੇ ਨਾਲ ਲੱਗਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਇੱਕ ਗੁਰਦੁਆਰਾ ਹੈ। ਜਿਸਦੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ ਅੰਬਾਂ ਦੇ ਬਹੁਤ ਬਾਗ਼ ਹਨ। ਸਾਵਣ ਦੀ ਪੂਰਨਮਾਸ਼ੀ ਨੂੰ ਇਥੇ ਮੇਲਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਇਥੇ ਲੋਕ ਅੰਬਾਂ ਦੇ ਟੋਕਰੇ ਤੇ ਦੁੱਪ ਚੜ੍ਹਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇੱਥੇ ਅੰਬਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸਾਦਿ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

- **ਲੋਕ-ਨਾਚ**

ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਲੋਕ ਨਾਚ, ਗਿੱਧਾ ਅਤੇ ਭੰਗੜਾ ਹੀ ਮਕਬੂਲ ਹਨ। ਦੂਸਰੇ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਲੋਕ-ਨਾਚ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਚਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਿਆਲਕੋਟੀ ਭੰਗੜੇ ਵਿਚ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਸਾਂਗ (ਫ਼ਕੀਰ, ਅਮਲੀ, ਰਾਜਾ, ਛੜਾ ਅਤੇ ਚੋਗੇ ਦਾ ਸਾਂਗ) ਧਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਨ੍ਰਿਤ

'ਭੰਗੜੇ' ਵਿਚ ਵੀ ਸਾਂਗ, ਨਕਲ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲਗਭਗ ਹਰ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਪੀਰਾਂ, ਫ਼ਕੀਰਾਂ, ਔਲੀਆਂ, ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੇ ਪੂਜਾ ਸਥਾਨ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੂਜਾ ਸਥਾਨਾਂ ਉੱਤੇ ਲੱਗਣ ਵਾਲੇ ਮੇਲਿਆਂ ਉੱਤੇ ਭੰਗੜੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਅਧਿਐਨ ਦੌਰਾਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਭੰਗੜਾ ਸਾਰੇ ਧਰਮਾਂ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਥਾਨਕ ਖੇਤਰਾਂ ਦਾ ਸਾਂਝ ਲੋਕ ਨਾਚ ਹੈ। ਭੰਗੜੇ ਦੀ ਲੋਕ ਪਰੰਪਰਾ, ਲੋਕ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਇਕ ਸਥਾਨਕ ਸਾਧਨ ਹੈ।

- **ਲੋਕ-ਗੀਤ**

ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੁਆਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਲੋਕ ਗੀਤ ਇਕ ਪਾਸੇ ਦੁਆਬੇ ਦੀਆਂ ਫ਼ਸਲਾਂ ਨੂੰ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਨਾਤਿਆਂ ਦੀ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਾਰਥਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਥੋਂ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਫਲ ਅੰਬ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਭਾਵ ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਫਲ ਅੰਬ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਇੱਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਆਮ ਮਿਲਦਾ ਹੈ:

"ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ
ਛੱਡ ਕੇ ਦੇਸ ਦੁਆਬ।"

ਇੱਥੋਂ ਦੀਆਂ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਬੜੇ ਸੁਚੱਜੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਲਗਭਗ ਹਰੇਕ ਰਿਸ਼ਤੇ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਪਿਉ-ਧੀ, ਭੈਣ-ਭਰਾ, ਦਿਉਰ-ਭਰਜਾਈ ਆਦਿ ਕਿਸੇ ਦਾ ਵੀ ਹੋਵੇ, ਉਸ ਨੂੰ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਪਰੋਕੇ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ:

"ਲਾਡਲੀ ਨਾ ਰੱਖੀ ਬਾਬਲ ਜੀ, ਤੇਰੀ ਲਾਡਲੀ ਨੂੰ ਵੇ ਵਥੇਰੇ
ਲਾਡਲੀ ਮੈਂ ਕਿਉਂ ਰੱਖਾਂਗਾ, ਇਉਂ ਕਾਗਦਾ ਵਿੱਚ ਸੋਨਾ।"

ਇਸ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਇਕ ਧੀ ਦਾ ਆਪਣੇ ਘਰ ਪਰਿਵਾਰ (ਭੈਣ-ਭਰਾ, ਮਾਂ-ਪਿਉ) ਲਈ ਮੋਹ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇੱਥੋਂ ਦੀਆਂ ਕਈ ਲੋਕ ਬੋਲੀਆਂ ਬਹੁਤ ਦਿਲਚਸਪ ਹਨ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਬੋਲੀਆਂ ਵਿਚ ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਇਥੋਂ ਦੀ ਕਣਕ ਦੀ ਸਿਫ਼ਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਗਿੱਧੇ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ:

"ਚਿੱਟੀ-ਚਿੱਟੀ ਕਣਕ ਦੁਆਬੇ ਦੀ
ਜਿਹੜੀ ਗਿੱਧਾ ਨਾ ਪਾਵੇ ਰੰਨ ਬਾਬੇ ਦੀ।"

ਇਹ ਲੋਕ ਬੋਲੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ 'ਗਿੱਧੇ' ਦੇ ਪਿੜ ਨੂੰ ਹੋਰ ਮਘਾਉਣ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਬੋਲੀ ਵਿਚਲਾ ਵਿਅੰਗ ਹੀ ਔਰਤਾਂ ਨੂੰ ਗਿੱਧਾਂ ਪਾਉਣ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਰਿਸ਼ਤੇ ਨਾਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਬੜੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਨਾਲ ਪਰੋਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਵਿਚ ਮਾਂ-ਧੀ ਦੇ ਵਿਛੋੜੇ ਬਾਰੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

"ਉੱਚੀ ਟਾਲ੍ਹੀ ਤੇ ਘੁੱਗੀਆਂ ਦਾ ਜੋੜਾ

ਮਾਵਾਂ ਧੀਆਂ ਦਾ ਬੜਾ ਹੀ ਵਿਛੋੜਾ

ਰੱਬਾ ਕਿਤੇ ਮਿਲੀਏ।"

ਬਾਬਲ ਅਤੇ ਧੀ ਦੇ ਵਿਛੋੜੇ ਬਾਰੇ ਵੀ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਵਰਣਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ:

ਕਣਕ ਅਤੇ ਛੋਲਿਆਂ ਦਾ ਖੇਤ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਵਿਸਰ ਗਿਆ।

ਬਾਬਲ ਸਧਰਮੀ ਦਾ ਦੇਸ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਵਿਸਰ ਗਿਆ।

ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਦੇ ਮਾਹੌਲ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਇਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਹੋਰ ਖਾਸਾ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। 'ਘੋੜੀਆਂ' ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਿਆਹ ਦੇ ਸ਼ਗਨਾਂ ਦੀ ਝਲਕ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ:

ਵੀਰਾ ਸ਼ਗਨ ਮੰਨਣ ਵਾਲੀ ਰਾਤ ਤੇਰਾ ਫ਼ਿਕਰ ਪਿਆ।

ਵੀਰਾ ਕਿਥੇ ਗੁਜ਼ਾਰੀ ਰਾਤ ਭੈਣਾਂ ਨੂੰ ਫ਼ਿਕਰ ਪਿਆ।

ਸ਼ਗਨਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਘੋੜੀਆਂ ਵਿਚ ਲਾੜੇ (ਵੀਰ) ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਨੂੰ ਸਲਾਹਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

"ਵਰਤੀ ਪੈਹਨ ਵੇ ਪੈਹਨ ਵੇ ਵੰਨਿਆ

ਤੂੰ ਤਾਂ ਪੁੰਨਿਆ ਦਾ ਚੰਦ ਵੇ, ਚੰਦ ਵੇ ਵੰਨਿਆ।"

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇੱਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ ਗੀਤ ਦੁਆਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਪਛਾਣ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸੁਰ, ਪਿੱਚ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਲੁਕੀ ਹੋਈ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

- **ਮੁਹਾਵਰੇ ਅਤੇ ਅਖਾਣ**

ਹਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਆਪਣਾ ਨਿੱਜੀ ਸਰੂਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਮੁਹਾਵਰੇ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਿਜ਼ਾਜ਼ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਅਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਤੱਥ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰੀ ਗਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਪੂਰਨ

ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ: ਖੂਹ ਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਖਾਤੇ ਵਿਚ ਡਿਗ ਪਵਾਂ, ਜਾੜਾਂ ਤੇ ਈ ਕਾਨੇ ਜਾਣੈ ਐ, ਨਾ ਮੂੰਹ ਨਾ ਮੱਥਾ ਜਿੰਨ ਪਹਾੜੋਂ ਲੱਥਾ, ਫੇਰ ਯਾਰੀ ਨਾ ਹੋਈ ਛੋਲਿਆਂ ਦਾ ਵਢ ਹੋਇਆ, ਉਹ ਦਿਨ ਡੁੱਬਾ ਜਦ ਘੋੜੀ ਚੜ੍ਹਿਆ ਕੁੱਬਾ, ਕੁੜੀ ਪੇਟ ਕਣਕ ਖੇਤ, ਆ ਜਵਾਈਆਂ ਮੰਡੇ ਖਾਹ, ਚੋਰ ਦੀ ਮਾਂ ਕੋਠੀ 'ਚ ਮੂੰਹ ਕਰੇ, ਘਰ ਖਾਣ ਨੂੰ ਨਾ ਅੰਮਾਂ ਪੀਹਣ ਨੂੰ ਗਈ, ਮੂਸਾ ਨੱਠਿਆਂ ਅੱਗੇ ਮੌਤ ਖੜੀ, ਜਿਸ ਕਾ ਕਾਮ ਉਸੀ ਕੋ ਸਾਜੇ ਔਰ ਕਰੇ ਤੋਂ ਡੀਂਗਾ ਬਾਜੇ, ਉਠ ਉਏ ਮਨਾਂ ਬਗਾਨਿਆਂ ਧਨਾਂ, ਅਖੇ ਮੈਂ ਨਾ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਵਿਆਹ ਕੀਦੇ ਨਾਲ ਕਰੌਂਦਾ, ਐਵੇਂ ਝੂਠ ਮੂਠ ਦੀ ਬਿੱਲੀ ਦਾ ਬੁਲੰਦ ਖਾ ਬਣਾ ਦਿੰਦੀ, ਕਾਵਾਂ ਕਹੇ ਢੋਰ ਨਹੀਂ ਮਰਦੇ, ਸਾਹ ਸੀਗੇ ਸੱਤਾ ਚੁੱਲਿਆ ਦੀ ਸੁਆਹ, ਛਡੌਣੀ ਇਨ ਸੱਤਾ ਚੁੱਲ੍ਹਿਆ ਦੀ ਸੁਆਹ, ਬਖਤੌਰਾ ਸਿੰਹੁ ਨਾਲ ਤਾਂ ਕਾਕੇ ਦੀ ਕਦੇ, ਨਾ ਉਨੀ ਨਾ ਇੱਕੀ, ਅੱਗ ਨੂੰ ਆਈ ਘਰ ਵਾਲੀ ਬਣ ਕੇ ਬਹਿ ਗਈ ਆਦਿ।

ਦੁਆਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਪਰ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਅੰਸ਼ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਸੁਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਆਪ ਵੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਅੰਸ਼ ਇਕੱਠਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਲਈ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭੰਡਾਂ-ਮਰਾਸੀਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਸ਼ਿਸ਼ਟ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਵਲਾਂ ਦੇ ਸਿਰਲੇਖਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਕਰਦਾ ਹੈ।

- **ਲੋਕ-ਨਾਟਕ**

ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਸਥਾਨਕ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਅਹਿਮ ਸਾਧਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਥਾਨਕ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਸਮਾਜ-ਸਭਿਆਚਾਰ ਅਤੇ ਭੌਤਿਕ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਧੀ ਵੀ ਲੋਕ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚੋਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ (ਨਕਲ, ਸਾਂਗ, ਰਾਸ ਲੀਲਾ, ਰਾਮ ਲੀਲਾ, ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ) ਪਾਈਆਂ

ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਬੱਝੀ ਬਝਾਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ (ਗਿੱਧਾ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ, ਸੰਗੀਤ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ, ਸਾਂਗ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲ, ਸਮੋਟਾ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਰਾਸ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ) ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਸੰਚਾਰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਧਾਰਨ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਤੇ ਖੁੱਲ੍ਹਾ ਰੰਗਗੰਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਚਾਰ ਰੂਪ ('ਸਾਲ', 'ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ', 'ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ' ਅਤੇ 'ਨਕਲਾਂ') ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਸਾਲ' ਦੀ ਖੇਡ ਵਿਧੀ ਸਾਂਗ ਰੰਗ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਸ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸੰਗੀਤ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਬਣਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਕਲਾਂ ਚਮੋਟਾਂ-ਪਟਾਕਾ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਸਾਲ' ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਹਰ ਵਰ੍ਹੇ ਵਿਚ ਇੱਕ ਵਾਰ ਪਸ਼ੂਆਂ ਦੀ ਸਿਹਤਯਾਬੀ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ, ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਅਤੇ ਨਕਲਾਂ ਦਾ ਆਪਣਾ ਰੰਗ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਏਥੇ ਰਾਤਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜਾਂ ਉਪਰ ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਭਗਤ, ਰਾਜਾ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਸਿੰਘ ਚੌਹਾਨ, ਗੁਰੂ ਰਵਿਦਾਸ, ਰਾਜਾ ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ, ਬਾਬਾ ਬਾਲਕ ਨਾਥ ਆਦਿ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਸਟੇਜ ਡਰਾਮਿਆਂ ਵਿਚ 'ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ' ਤੇ 'ਰਾਸ-ਲੀਲ੍ਹਾ' ਵੀ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। 'ਨਕਲਾਂ' ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਉਪ-ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅੰਗ ਮੰਨੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਦੇ ਨਕਲੀਏ (ਰਾਮ ਰਾਜ, ਦੀਨੂੰ ਭਗਤੂ ਪੁਰੀਏ, ਦੌਲਾ, ਸ਼ਾਹਦੀਨ ਮੰਡੇਰਾਂ ਵਾਲੇ) ਪੂਰੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਨ। ਉਹ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਦੀ ਮੌਕੇ ਤੇ ਹੂ-ਬ-ਹੂ 'ਨਕਲ' ਉਤਾਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਲੰਮੀਆਂ ਨਕਲਾਂ, ਡਰਾਮੇ, ਚਿਤਰਹਾਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨ-ਪ੍ਰਚਾਵਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਦੁਆਬੀ ਨਾਟਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਆਧਾਰ ਸਮੱਗਰੀ ਬਣਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲਗਭਗ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ।

- **ਲੋਕ-ਖੇਡਾਂ**

ਖੇਡਣਾ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਸਹਿਜ ਸੁਭਾਵਿਕ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੀ ਉਮਰ ਦੇ ਹਰ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਖੇਡਾਂ ਖੇਡ ਕੇ ਆਪਣਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਖੇਡਾਂ ਜਿੱਥੇ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਨਰੋਆ, ਸੁਡੌਲ ਤੇ ਬਲਵਾਨ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਉੱਥੇ ਇਹ ਰੂਹ ਨੂੰ ਵੀ ਹੁਲਾਸ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਖੇਤਾਂ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਖੇਡ ਵਿਧੀ, ਸਹਾਇਕ ਸਮੱਗਰੀ, ਕਾਰਜ ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਛਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਖੇਡਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਪੀੜ੍ਹੀ-ਦਰ-ਪੀੜ੍ਹੀ ਮੌਖਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਦੇਸ਼ ਜਾਂ ਸਥਾਨਕ ਖਿੱਤੇ ਦੀਆਂ ਆਪੋ-ਆਪਣੀਆਂ ਖੇਡਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਵੀ ਖੇਡਾਂ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ

ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਖੇਡਾਂ ਦੇ ਤਿੰਨ ਰੂਪ ਬਾਲ-ਬਾਲੜਿਆਂ ਦੀਆਂ ਖੇਡਾਂ, ਜਵਾਨਾਂ ਦੀਆਂ ਖੇਡਾਂ, ਬਜ਼ੁਰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਖੇਡਾਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਨਾਮ ਕੋਟਲਾ ਛਪਾਕੀ, ਪਿੱਠੂ, ਗੁੱਲੀ-ਡੰਡਾ, ਕੁਸ਼ਤੀ, ਖਿਦੋ-ਖੂੰਡੀ, ਸ਼ਟਾਪੂ, ਛੁਪਣ-ਛੁਪਾਈ, ਸੌਂਚੀ ਪੱਕੀ, ਕਬੱਡੀ, ਰੱਸਾਕਸ਼ੀ ਆਦਿ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੀਆਂ ਲੋਕ-ਖੇਡਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇੱਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਸੁਭਾਅ, ਬੁੱਧੀ, ਸਾਹਸ, ਸਰੀਰਕ ਸ਼ਕਤੀ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਰਸਮ-ਰਿਵਾਜ਼, ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਸਥਿਤੀ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

- **ਮੇਲੇ ਤੇ ਤਿਉਹਾਰ**

ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸਾਵਣ ਦੇ ਮਹੀਨੇ ਵਿੱਚ ਮਾਤਾ ਚਿੰਤਪੁਰਨੀ ਦੇ ਮੰਦਰ ਨੂੰ ਪਿੰਡਾਂ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਟੋਲੀਆਂ ਬਣਾ ਕੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਪੂਰੀ ਰਾਤ ਜਗਰਾਤੇ ਕਰਵਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਧਰਤੀ ਤੇ ਪੀਰ ਲੱਖ ਦਾਤੇ ਦੀਆਂ ਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਮਾਧਾਂ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਸਾਲ ਬਾਅਦ ਕੱਵਾਲੀਆਂ ਕਰਵਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਗੁੱਗਾ ਨੌਵੀਂ ਦਾ ਤਿਉਹਾਰ ਸੇਂਵੀਆਂ ਰਿੰਨ੍ਹਕੇ ਅਤੇ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕਰਕੇ ਮਨਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਰੱਖੜ ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਵੀ ਮੇਲਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੁਆਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਕਿ ਸਾਡੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਫੁੱਲਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ।

- **ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ ਤੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼**

ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ ਤੇ ਵਹਿਮ ਭਰਮ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦੂਜੇ ਹਿੱਸਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਵਿਆਹ ਸਮੇਂ ਮਿਲਣੀ, ਪਾਣੀ ਵਾਰਨਾ, ਸੁਹਾਗ, ਘੋੜੀਆਂ ਗਾਉਣਾ ਆਦਿ। ਮੌਤ ਸਮੇਂ ਫੁੱਲ ਚੁੱਗਣੇ, ਪਗੜੀ ਦੀ ਰਸਮ ਆਦਿ। ਵਹਿਮ ਭਰਮਾਂ ਵਿਚ ਭੂਤ-ਚੂੜੇਲਾਂ, ਜਾਦੂ-ਟੂਣਿਆਂ, ਸਿਆਣਿਆਂ ਦੇ ਆਦਿ ਤੇ ਸ਼ਗਨ-ਅਪਸ਼ਗਨਾਂ ਵਿਚ ਅੱਖ ਦਾ ਫੜਕਣਾ, ਕੁੱਤੇ ਦਾ ਰੋਣਾ, ਬਿੱਲੀ ਦਾ ਰੋਣਾ, ਬਿੱਲੀ ਦਾ ਰਾਹ ਕੱਟਣਾ, ਛਿੱਕ ਮਾਰਨੀ ਆਦਿ ਪ੍ਰਚਲਿੱਤ ਹਨ।

- **ਦੁਆਬੀ ਦੀ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ**

ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਦੂਸਰੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ (ਮਾਝੀ ਅਤੇ ਮਲਵਈ) ਨਾਲੋਂ ਭਿੰਨ ਹੈ ਜਿਵੇਂ-

- **ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ**

1. 'ਵ' ਧੁਨੀ ਨੂੰ 'ਬ' ਬੋਲਣਾ ਦੁਆਬੀ ਦਾ ਆਮ ਸੁਭਾਅ ਹੈ ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਇਹ ਸਾਰਨੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ	ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ
ਵਿਆਹ	ਬਿਆਹ
ਵੜਾ	ਬੜਾ
ਵੀਹ	ਬੀਹ
ਵਿਚ	ਬਿਚ
ਵਾਰਨਾ	ਬਾਰਨਾ
ਵਿੰਗਾ	ਬਿੰਗੇ
ਵਿਕਦੇ	ਬਿਕਦੇ

2. ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਜਾਂ ਅੰਤਿਮ ਨਾਸਕਿਤਾ ਸਹਿਤ 'ਵ' (ਮਾਝੀ) ਨੂੰ ਜਿੱਥੇ ਮਲਵਈ ਵਿੱਚ 'ਮ' ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ 'ਦ' ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
3. ਕਈ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਮਹਾਂ ਪ੍ਰਾਣ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾਂ ਅਲਪਪ੍ਰਾਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ 'ਕੁਝ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਕੁਜ'।
4. ਅੰਤ ਦੇ ਦੁੱਤ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾਂ ਇਕੱਲਾ ਵਿਅੰਜਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ: ਜਿਵੇਂ- 'ਗੱਲ' ਦੀ ਥਾਂ ਗਲ, 'ਹੱਥ' ਦੀ ਥਾਂ ਹਥ।
5. ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ ਜੋੜ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਜਿਵੇਂ 'ਹੁੰਦਾ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਹੋਂਦ', ਹੋਇਆ ਦੀ ਥਾਂ 'ਹੋਯਾ' ਆਦਿ।
6. ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਕਈ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ /ਲ/ਦੀ ਥਾਂ /ਨ/ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:- 'ਲੂਣ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਨੂਣ'।
7. ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵਿਆਕਰਣਕ ਪੱਖ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ /ਵ/ਦੀਰਘ ਸ੍ਵਰ/ਊ/ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:-

ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ	ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ
ਆਵਾਂਗਾ	ਆਊਂਗਾ
ਜਾਵਾਂਗਾ	ਜਾਊਗਾ
ਆਉਂਦੀ	ਆਂਦੀ
ਖਾਵਾਂਗਾ	ਖਾਊਗਾ

ਉਕਤ ਸਾਰਣੀ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਕ੍ਰਿਆਵੀ ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਸ੍ਵਰ-ਸੰਜੋਗ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਹੈ। ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ /ਵਾਂ/ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ /ਊਂ/ ਜਾਂ /ਊ/ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਬਹੁ-ਵਚਨ /ਹੋਏ ਹਨ/ ਦੀ ਥਾਂ /ਓਏ ਆ/, ਇਕ-ਵਚਨ /ਹੋਈ ਹੈ/ ਦੀ ਥਾਂ /ਉਈ ਆ/ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

8. ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਦੋ ਅਰਧ ਸ੍ਵਰ/ਯ/ਅਤੇ /ਵ/ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ /ਜ/ਅਤੇ/ਆ/ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਕੇਂਦਰੀ	**ਦੁਆਬੀ**
ਯਾਦ	ਜਾਰ
ਵਾਲਾ	ਆਲਾ

9. ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਦੇ ਵਾਕ ਬਣਤਰ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਵੀ ਵੱਖਰੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਵੱਖਰੀ ਪਛਾਣ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ	**ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ**
ਉਹ ਗਏ ਓਏ ਆ।	ਉਹ ਗਏ ਹੋਏ ਹਨ।
ਤੁਸੀਂ ਆਏ ਏ ਨੀ।	ਤੁਸੀਂ ਆਏ ਹੀ ਨਹੀਂ।
ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਆਈ ਊ ਆ।	ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਆਈ ਹੋਈ ਹੈ।
ਦੇਅਤਾ ਕੀ ਕਰਦਾ ਆ?	ਵੇਖਤਾ, ਉਹ ਕੀ ਕਰਦਾ ਹੈ?

ਉਕਤ ਸਾਰਨੀ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਾਕ-ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਇਕ-ਬਚਨ, ਬਹੁ-ਵਚਨ, ਭੂਤ-ਕਾਲ, ਪ੍ਰਸ਼ਨ-ਉੱਤਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਬਦਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਵਾਕ-ਬਣਤਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਭਾਵੇਂ ਮਲਵਈ ਅਤੇ ਮਾਝੀ ਨਾਲ ਰਲਦੀ-ਮਿਲਦੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਕਾਰ-ਵਿਹਾਰ ਦੀ ਬੋਲੀ ਟਕਸਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਲ ਸਮਾਨਤਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਵਾਂਗ ਕਿਰਿਆ ਰੂਪ ਸੀਗਾ, ਸੀਗੇ, ਸੀਗੀ, ਸੀਗੀਆਂ ਉਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਟਕਸਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਾਂਗ ਕਿਰਿਆ ਰੂਪ ਆਮਾਂਗਾ, ਆਮਾਂਗੀ ਅਤੇ ਆਮਾਂਗੇ ਬੋਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

- **ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਤਮਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ**

ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ 10 ਸ੍ਵਰ ਤੇ 25 ਵਿਅੰਜਨ ਹਨ। ਕੰਠੀ ਤੇ ਤਾਲਵੀ ਨਾਸਿਕੀ ਵਿਅੰਜਨਾਂ /ਙ/,/ਞ/ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਦੰਤੀ ਪਾਰਸ਼ਵਿਕ ਧੁਨੀ/ਲ/ਅਤੇ ਮੁਰਧਨੀ (ਉਲਟ ਜੀਭੀ) ਪਾਰਸ਼ਵਿਕ /ਲ਼/ਦੋਵੇਂ ਫੋਨੈਮਿਕ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਾਰਥਕ ਵੀ ਹੈ ਤੇ ਨਿਖੇੜੂ ਵੀ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਵਿਰੋਧੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਹਨ। ਸ਼ਬਦ ਪੱਧਰ ਤੇ ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ ਨੀਵੀਂ, ਉੱਚੀ ਤੇ ਸਾਵੀਂ ਤਿੰਨ ਸੁਰਾਂ ਕਰਮਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਵਾਕ-ਪੱਧਰ ਤੇ ਸੁਰ ਲਹਿਰ ਵੀ ਉਪਲਬਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ /ਅ/ਅਤੇ/ਈ/ਸ੍ਵਰ ਸ਼ਬਦ ਵਿੱਚ ਇਕੱਠੇ ਵਿਚਰਨ ਤਾਂ /ਐ/ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ:-

ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ	**ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ**
ਟਾਇਮ	ਟੈਮ
ਵਹਿਮ	ਵੈਮ

ਉਕਤ ਸਾਰਨੀ ਵਿੱਚ 'ਟੈਮ' ਤੇ 'ਵੈਮ' ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਦੁਆਬੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਹਨ ਜੋ ਕਿ /ਅ/ ਅਤੇ /ਈ/ ਅਤੇ ਸ੍ਵਰ ਦੇ ਇਕੱਠੇ ਆਉਣ ਨਾਲ /ਐ/ ਵਿੱਚ ਤਦਬੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿੱਚ /ਉ/ਅਤੇ/ਇ/ਦਾ ਘੱਟ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ:

ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ	**ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ**
ਕਿਤਾਬ	ਕਤਾਬ
ਗਿਲਾਸ	ਗਲਾਸ
ਕੁੜਮਾਈ	ਕੜਮਾਈ

ਉਪਰੋਕਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਸਵਰ 'ਉ' ਧੁਨੀ ਲੋਪ ਹੋ ਕੇ 'ਅ' ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ 10 ਸਵਰ ਹਨ, ਪਰ ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਸ੍ਵਰ ਅਲੋਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:-

ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ	**ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ**
ਅਮਰੂਦ	ਮਰੂਦ
ਅਰਾਮ	ਰਾਮ
ਇਕੱਠੇ	ਕੱਠੇ

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਜਦੋਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਦੋ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸਵਰ ਇਕੱਠੇ ਆ ਜਾਣ ਤਾਂ 'ਅ' ਸਵਰ ਅਲੋਪ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਇਸ ਵਿਚ ਮਾਝੀ ਵਾਲਾ /ਰ/ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

- **ਅੰਤਰ ਵਟਾਂਦਰਾ**

ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ /ਵ/ਤੇ/ਬ/ਧੁਨੀਆਂ ਅੰਤਰ ਵਟਾਂਦਰੇ ਵਿੱਚ ਵਿਚਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਥੇ 'ਇਥੇ' ਵੀ ਹੈ ਅਤੇ 'ਬਿਚ' ਵੀ ਹੈ ਪਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕਰਕੇ 'ਬ' ਬੋਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਉਚਾਰਨ ਮਾਲਵੇ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਮਾਝੀ ਵਿੱਚ 'ਵ' ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:-

ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ	**ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ**
ਵਾਰਾਂ	ਬਾਰਾਂ
ਵਾਰਨਾ	ਬਾਰਨਾ
ਵਾਰ-ਵਾਰ	ਬਾਰਬਾਰ

ਉਕਤ ਸਾਰਨੀ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਿੱਥੇ ਮਾਝੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮਝਲੇ ਜਾਂ ਅੰਤਲੇ ਨਾਸਿਕਤਾ /ਵ/ ਨੂੰ ਮਾਲਵੇ ਵਿਚ /ਮ/ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਇਹ /ਦਾਂ/ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਹੇਠਲੀ ਸਾਰਨੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਮਲਵਈ	**(ਮਾਝੀ)**	**ਦੁਆਬੀ**
ਇਮੇਂ	ਇਵੇਂ	ਇੱਦਾਂ
ਕਿਮੇਂ	ਕਿਵੇਂ	ਕਿੱਦਾਂ
ਜਿਮੇਂ	ਜਿਵੇਂ	ਜਿੱਦਾਂ
ਉਮੇਂ	ਉਵੇਂ	ਉੱਦਾਂ

ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ ਦੰਤੀ ਪਾਰਸ਼ਵਿਕ ਵਿਅੰਜਨ ਧੁਨੀ/ਲ/ ਅਤੇ ਉਲਟ ਜੀਭੀ ਪਾਰਸ਼ਵਿਕ ਵਿਅੰਜਨ ਧੁਨੀ /ਲ਼/ ਦਾ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਵਟਾਂਦਰਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਧੁਨੀਆਂ ਵਿਰੋਧ ਸਿਰਜਦੀਆਂ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ /ਲ/ ਅਤੇ /ਲ਼/ ਦੋ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਧੁਨੀਮ ਹਨ।

ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਜੇਕਰ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿੱਚ /ਆ/ ਸ੍ਵਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ /ਐ/ਸ੍ਵਰ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:-

ਕੇਂਦਰੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ	ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ
ਜਾਇਦਾਦ	ਜੈਦਾਤ
ਕਾਇਦਾ	ਕੈਦਾ

ਜਿੱਥੇ ਉਪਰੋਕਤ ਸ਼ਬਦ ਅਨੁਨਾਸਿਕਤਾ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਉੱਥੇ ਨਾਲ ਹੀ /ਵ/ ਦੀ ਥਾਂ /ਅ/ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

- **'ਰ' ਲੋਪ**

ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਮੱਧਵਰਤੀ ਜਾਂ ਅੰਤਿਮ 'ਰ' ਨੂੰ ਲੋਪ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਮਲਵਈ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਮਾਝੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚਲਾ 'ਰ' ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਦੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

ਦੁਆਬੀ	ਮਲਵਈ	ਮਾਝੀ
ਦ੍ਹੋਤਾ	ਦ੍ਹੋਤਾ	ਦੋਤਰਾ
ਪੋਤਾ	ਪੋਤਾ	ਪੋਤਰਾ
ਸੂਤਰ	ਸੂਤ	ਸੂਤਰ
ਦਾਤੀ	ਦਾਤੀ	ਦਾਤਰੀ
ਨੇਂਦਾ	ਨਿਉਂਦਾ	ਨੇਂਦਰਾ
ਪੁੱਤ	ਪੁੱਤ	ਪੁੱਤਰ

ਉਕਤ ਸਾਰਨੀ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਾਂਗ 'ਧੁਨੀ ਸੰਯੋਗ' ਦੇ ਲੱਛਣ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। 'ਧੁਨੀ ਸੰਯੋਗ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਸੌਖ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਕਈ ਵਾਰ ਦੁਆਬੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਮੱਧਲੇ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਘੱਟ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

- **ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ**

ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਬੋਲਣ ਸਮੇਂ ਧੁਨੀ ਦੀ ਕਾਲ-ਅਵਧੀ ਦਾ ਖਿਆਲ ਰੱਖਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਭਾਵ ਇੱਕ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਬੋਲਣ ਸਮੇਂ ਕਿਸ ਧੁਨੀ 'ਤੇ ਕਿੰਨਾ ਕੁ ਸਮਾਂ ਠਹਿਰਣਾ ਹੈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੱਲਾਂ ਦਾ ਉਸੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਗਿਆਨ ਹੁੰਦਾ

ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਦੀ ਆਪਣੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਤਰਾਅ-ਚੜ੍ਹਾਅ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਪਿੱਚ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਧੁਨੀ ਤੇ ਜਿਆਦਾ ਜਾਂ ਘੱਟ ਜ਼ੋਰ ਪਾ ਦੇਣ ਨਾਲ ਉਸਦਾ ਅਰਥ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵਾਕ ਵਿੱਚ ਜਿਨ੍ਹੇ ਸ਼ਬਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੋਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਚਾਰਣ ਢੰਗ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਖਿਆਲ ਰੱਖਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਹੜੇ ਸ਼ਬਦ ’ਤੇ ਦਬਾਅ ਦੇਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਹੜੇ ਸ਼ਬਦ ’ਤੇ ਨਹੀਂ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ’ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਰਮੌਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ‘ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ’ ਦਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ।

“ਇਕ ਮਛੋਰ੍ਹ ਮੁੰਡੇ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ :	ਭਾਈ ਜੇ ਸੁਣਨੈਂ ਤਾਂ ਸੁਣ-ਲੋ, ਨਹੀਂ ਯਾਰ ਤਾਂ ਹੂੰਦੈ ਐ ਭੰਬੀਰੀ।
ਇੱਕ ਜ਼ਰਾ ਵੱਡੇ ਮੁੰਡੇ ਦੀ ਆਵਾਜ਼:	ਉਇ ਐਂਵਿ ਕਿਓ ਨਰਾਜ਼ ਹੁੰਨੈ ਭੂਆ ਦਿਆ ਪੁੱਤਾ, ਮਸਾਂ ਮਸਾਂ ਤਾਂ ਆਇਐ ਨਾਨਕੀ।”[32]

ਇਸ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ‘ਹੁੰਨੈ’ ਆ ਕੇ ਥੋੜ੍ਹਾ ਠਹਿਰਾਓ ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ‘ਭੂਆ ਦਿਆ ਪੁੱਤਾ’ ਵੱਖਰਾ ਵਾਕ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ‘ਤਾਂ’ ਉਪਰ ਆ ਕੇ ਥੋੜ੍ਹਾ ਜਿਹਾ ਦਬਾਅ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ‘ਆਇਐ ਨਾਨਕੀ’ ਨੂੰ ਇਕ ਲੈਅ ਵਿੱਚ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਵਾਦ ਵਿੱਚ ਜੇਕਰ ਥੋੜ੍ਹਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਉਚਾਰਨ ਸਮੇਂ ਦਬਾਅ ਨੂੰ ਬਦਲਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸਦਾ ਸਾਰਾ ਅਰਥ ਵੀ ਬਦਲ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਸ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦੌਰਾਨ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਟੋਨ, ਪਿੱਚ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਉੱਪਰ ਪੈਂਦੇ ਦਬਾਅ ਅਤੇ ਸੁਰ ਦੇ ਗਿਆਨ ਆਦਿ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਵੰਡ ਸਮੇਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਅਤੇ ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਨੂੰ ਦੇਖ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਉਚੇਪਣ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆ ਕੇ ਵੀ ਵੰਨਗੀ ਲਿਆਂਦੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪਰਿਵਰਤਨ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਕਿੰਨੀ ਵੀ ਖ਼ੂਬੀ ਵਾਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਕਿਉਂ ਨਾ ਹੋਵੇ, ਥੋੜ੍ਹੇ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਅਕਾਊ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਦੁਆਬੀ ਦਾ ਵਖਰੇਵਾਂ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਉਚਾਰਨ ਪੱਧਰ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨਗਤ ਵੱਖਰਤਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

ਦੁਆਬੀ	**ਮਾਝੀ**	**ਮਲਵਈ**
ਗੱਠ	ਗੰਢ	ਗੰਢ
ਜਨੇਤ	ਜੰਞ	ਜੰਨ
ਬੀਹੀ ਦਿਨ	ਵੀਵ੍ਹੇ ਦਿਨ	ਵੀਵ੍ਹੇ ਦਿਨ
ਕੌਂ	ਕਾਂ	ਕਾਂ
ਜੰਮਣ	ਜਾਮਣੂੰ	ਜਾਗ

i. ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ’ਤੇ ਦੋ ਵਿਅੰਜਨਾਂ ਜਾਂ ਸਵਰ ਤੇ ਵਿਅੰਜਨ ਵਿਚਕਾਰ ‘ਅ’ ਦੀ ਧੁਨੀ ਜੋੜ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ:

ਟਕਸਾਲੀ	**ਦੁਆਬੀ**	**ਮਲਵਈ**
ਇਧਰ	ਏਅਧਰ	ਏਧਰ
ਉਧਰ	ਉਅਧਰ	ਓਧਰ
ਜਿਹੜਾ	ਜੇਅੜਾ	ਜਿਹੜਾ
ਗੂੜ੍ਹਾ	ਗੂਅੜਾ	ਗੂੜ੍ਹਾ
ਚੋਭਾ	ਚੋਅਭਾ	ਚੋਭਾ
ਖੜੇ	ਖਅੜੇ	ਖੜ੍ਹੇ

ii. ਇਵੇਂ ਹੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਜਾਂ ਆਖ਼ਰੀ ‘ਹ’ ਅੱਧਾ ਹੋ ਕੇ ਪਹਿਲੇ ਵਿਅੰਜਨ ਨਾਲ ਜਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਤੇ ਫਿਰ ਆਪਣੀ ਥਾਂ ‘ਅ’, ‘ਇ’, ‘ਉ’ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਸਵਰ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:

ਟਕਸਾਲੀ	**ਦੁਆਬੀ**	**ਮਲਵਈ**
ਵਿਆਹੀ	ਵਿ ਆਈ	ਬਿਆਹੀ
ਕੜਾਹੀ	ਕ ੜਾਈ	ਕੜਾਹੀ
ਬਹੁਕਰ	ਬੌ ਕਰ	ਬੌਹਕਰ
ਸੁਨਿਆਰੀ	ਸੂਨੈ ਰੀ	ਸੁਨਿਆਰੀ

ਰਾਹੀ	ਰਾ ਈ	ਰਾਹੀਂ
ਨਹੀਂ	ਨਈ	ਨਹੀਂ/ਨ੍ਹੀਂ
ਕਚਿਹਰੀ	ਕਚੈ ਰੀ	ਕਚਹਿਰੀ

ਉਕਤ ਸਾਰਨੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਕਿਸੇ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ /ਹ/ ਧੁਨੀ ਦਾ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਉਚਾਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ /ਹ/ ਧੁਨੀ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਨਹੀਂ ਬਦਲਦੀ ਪਰੰਤੂ ਜੇਕਰ ਵਿਚਕਾਰ ਜਾਂ ਅੰਤ ਵਿਚ ਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਧੁਨੀ ਸੰਯੋਗ ਵਿਚ ਬਦਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਭਾਵ ਲੁਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੇਕਰ ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ /ਹ/ ਧੁਨੀ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਕੋਈ ਦੀਰਘ ਸਵਰ ਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਧੁਨੀ ਉੱਚੀ ਸੁਰ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਫਟਕਵਾ ਵਿਅੰਜਨ /ੜ/ ਮੱਧ ਤੇ ਅੰਤ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਮੱਧ (ਲੜਿਆ) ਅਤੇ ਅੰਤ (ਦਿੱਤੜਾ) ਵਿਚਾਰੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

iii. ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਸਵਰਾਂ' ਅਤੇ 'ਵਿਅੰਜਨਾਂ' ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਵੱਖਰਤਾਵਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਦੂਹਰੇ ਸਵਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਧੇਰੇ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕਈ ਵਾਰ ਇਕ ਪਾਸੇ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ 'ਸਵਰ' ਲੋਪ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ:

ਟਕਸਾਲੀ	**ਦੁਆਬੀ**	**ਮਲਵਈ**
ਅਮਰੂਦ	ਮਰੂਦ	ਅਮਰੂਦ
ਟਾਇਮ	ਟੈਮ	ਟੈਮ

ਇਉਂ ਹੀ ਜਦੋਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ /ਆ/ ਅਤੇ /ਏ/ ਸਵਰ ਇਕੱਠੇ ਆਉਣ ਤਾਂ /ਐ/ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਜੇਕਰ ਸਵਰ ਨਾਸਕੀ ਹੋਣ ਤਾਂ ਕਈ ਵਾਰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਬਦਲਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਕੈਦੇ ਦੀ ਥਾਂ ਕੈਂਦੇ, ਸਹੁੰ ਦੀ ਥਾਂ ਸੌਂਹ ਬੋਲਣ ਨਾਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਬਦਲਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ /ਉ/, /ਇ/ ਨੂੰ ਘੱਟ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ 'ਕੁਪੱਤੀ' ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਉਚਾਰਨ ਨੂੰ 'ਕਪੱਤੀ' ਬੋਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਨ ਲੱਗਿਆ /ਉ/ ਧੁਨੀ ਲੁਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵਿਅੰਜਨ ਧੁਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਲੱਖਣ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ

ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਲਪ ਪ੍ਰਾਣ ਕੰਠੀ ਵਿਅੰਜਨ /ਕ/ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਆਦਿ, ਮੱਧ ਤੇ ਅੰਤ ਉੱਤੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦਾ ਰੁਝਾਨ ਹੈ:

ਆਦਿ	ਮੱਧ	ਅੰਤ
ਕਸਮ	ਪਕਾਣ	ਠੀਕ
ਕ, ਅ, ਸ, ਮ	ਪ, ਅ, ਕ, ਆ, ਣ	ਠ, ਈ, ਕ

ਇਉਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਲਪ ਪ੍ਰਾਣ ਧੁਨੀ /ਕ/ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ਬਦ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਅੱਗੇ-ਪਿੱਛੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਦੰਤੀ, ਕੰਠੀ, ਹੋਠੀ, ਤਾਲਵੀ ਅਤੇ ਕੋਮਲ ਤਾਲਵੀ ਧੁਨੀਆਂ ਨੂੰ ਤਿੰਨਾਂ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਨਾਸਕੀ ਵਿਅੰਜਨਾ (ਙ, ਞ) ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਉਚੀ ਸੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਧੇਰੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ‘ਸੁਰ’ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚਕਾਰ ਅਤੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਖੋਹੀ, ਡਾਹੀ, ਬਹੀ, ਜੁਹਾਰੀ, ਸਮਾਰੀ, ਕੁਮਾਰੀ ਅਤੇ ਘਮਾਰੀ ਹਨ।

iv. ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ‘ਈ’ ਤੇ ‘ਓ’ ਦਾ ਸੰਧੀ ਉਚਾਰਨ ‘ਏ’ ਨਾਲ ਹੀ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ:

ਟਕਸਾਲੀ	**ਦੁਆਬੀ**	**ਮਲਵਈ**
ਘਿਉ	ਘੇ	ਘਿਉ
ਸਿਉ	ਸੇ	ਸਿਓ
ਦਿਉਰ	ਦੇਰ	ਦਿਓਰ
ਤਿਉਰ	ਤੇਰ	ਤਿਓਰ

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇਕ ਖਾਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ‘ਸੰਯੋਗ’ ਦੇ ਬੋਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਧੁਨੀ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੈ।

v. ਦੁਆਬੀ ਉਪਬੋਲੀ ਵਿਚੋਂ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਵਿਅੰਜਨ ਨਾਲ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਲਗ ‘ਇ’ ਜਾ ‘ਓ’ ਦੇ ਸਵਰ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ:

ਟਕਸਾਲੀ	ਦੁਆਬੀ	ਮਲਵਈ
ਵਿਛਾਉਣਾ	ਬਛੌਣਾ	ਵਿਛਾਉਣਾ
ਪਿਲਾ	ਪਲਾ	ਪਲਾ
ਵਿਸਾਖ	ਬਸਾਖ	ਵਿਸਾਖ
ਗਿਣਾ	ਗਣਾ	ਗਣਾ
ਦਿਉ	ਦਉ	ਦਿਓ

vi. ਬਹੁਤੀ ਵਾਰ ਦੁਆਬੀ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਸਵਰ ਨਾਲ ਬਿੰਦੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਅੰਤਰ ਵੀ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ:

ਟਕਸਾਲੀ	ਦੁਆਬੀ	ਮਲਵਈ
ਤੈਨੂੰ	ਤਈਂ ਨੂੰ	ਤੈਨੂੰ
ਮੈਨੂੰ	ਮਈ ਨੂੰ	ਮੈਨੂੰ
ਨਹੀਉਂ	ਨ ਈਉਂ	ਨਹੀਓਂ
ਪਹਿਨੀਏ	ਪੈਨੀ ਏ	ਪਹਿਣਈਏ
ਨੂੰਹੇਂ	ਨੌਂਹੇ	ਨੂੰਹੇਂ

vii. ਟਿੱਪੀ ਦੀ ਥਾਂ ਅੱਧਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਸਹਿਜੇ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ:

ਟਕਸਾਲੀ	ਦੁਆਬੀ	ਮਲਵਈ
ਜੰਮੂ	ਜੱਮੂ	ਜੰਮੂ
ਥੰਮ	ਥੱਮ	ਥੰਮ੍ਹ
ਛੰਨਾ	ਛੱਨਾ	ਛੰਨਾ
ਗੰਨਾ	ਗੱਨਾ	ਗੰਨਾ

- **ਵਿਆਕਰਨਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ**

ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵਿਭਿੰਨ ਵਰਗਾਂ ਅਧੀਨ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵਰਗੀਕਰਨ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਸ਼ਬਦ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਨੂੰ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

1. **ਵਿਕਾਰੀ ਵਰਗ-** ਇਸ ਵਿੱਚ ਨਾਂਵ, ਪੜਨਾਂਵ, ਕਿਰਿਆ, ਕਿਰਿਆ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਆਦਿ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ
2. **ਅਵਿਕਾਰੀ ਵਰਗ-** ਇਸ ਵਿੱਚ ਸੰਬੰਧਕ, ਯੋਜਕ, ਵਿਸਮਿਕ ਅਤੇ ਪਾਰਟੀਕਲਜ਼ (ਨਿਪਾਤ) ਆਦਿ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ।

I. ਨਾਂਵ

ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਇਕ ਪਾਸੇ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕਿਰਿਆ ਤੋਂ ਨਾਂਵ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਡਾ. ਰਮਾ ਕੁਮਾਰੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪੁਸਤਕ 'ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਅਧਿਐਨ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਜ਼ਿਲ੍ਹੇ ਦੀ ਬੋਲੀ ਦੀ ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ:

ਉਹ ਸਾਰਾ ਦਿਨ ਖੋਟਾ ਸਿੱਕਾ ਲੱਜਦਾ ਗਿਆ ਤਾਂ ਤਕਾਲਾਂ ਨੂੰ ਉਹਦੀ ਤੀਮੀ ਕੈਂਦੀ ਮੂਰਖਾ ਖੋਟਾ ਸਿੱਕਾ ਲੱਜਣ ਦਾ ਕੀ ਫੈਦਾ।[33]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਕ ਵਿਚ 'ਲੱਜਦਾ' ਕਿਰਿਆ ਦਾ ਰੂਪ ਹੈ ਅਤੇ 'ਲੱਜਣ' ਨਾਂਵ ਹੈ। ਇਉਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ, ਨਾਂਵ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਪੁਲਿੰਗ (ਸਰਦਾਰ) ਦੀ ਇਸਤਰੀ ਲਿੰਗ (ਸਰਦਾਰਨੀ) ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ।

II. ਪੜਨਾਂਵ

ਪੜਨਾਂਵ ਅਜਿਹੇ ਵਿਕਾਰੀ ਵਿਆਕਰਣਕ ਪਦ-ਰੂਪ ਹਨ ਜੋ ਵਾਕ ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਪੱਦਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਜਮ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਾਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਪੱਦਾਂ ਦੀ ਦੁਹਰੋਂ ਵਰਤੋਂ ਅਸਹਿਜ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੜਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਾਵਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਪੂਰ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਾਕਤਾਮਕ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਪੜ੍ਹਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਲਿੰਗ ਨਿਰਧਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਵਾਕ ਵਿੱਚ ਕਿਰਿਆ ਅਤੇ ਕਰਮ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੀ ਆਪਣਾ ਅਰਥ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਦੇ ਕੁਝ ਪੜਨਾਂਵ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪੜ੍ਹਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਕੁਝ ਭਿੰਨਤਾ ਵੀ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ:

ਦੁਆਬੀ	ਮਲਵਈ	ਮਾਝੀ	ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ
ਮੇਤੇ	ਮੈਤੋਂ	ਮੈਥੋਂ	ਮੇਰੇ ਤੋਂ
ਤੇਤੇ	ਤੈਤੋਂ	ਤੈਥੋਂ	ਤੇਰੇ ਤੋਂ
ਥੁਆਡਾ	ਥੋਡਾ/ਸੋਡਾ	ਧਿਆਡਾ/ਤਾਡਾ	ਤੁਹਾਡਾ
ਥੁਆਨੂੰ	ਥੋਨੂੰ	ਥਿਆਨੂੰ	ਤੁਹਾਨੂੰ
ਸਾਤੇ	ਸਾਤੋਂ	ਸਾਥੋਂ	ਸਾਡੇ ਤੋਂ

ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰਨੀ ਤੋਂ ਪੜਨਾਂਵ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀਆਂ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਭਲੀਭਾਂਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਵਚਨ' ਤੇ 'ਕਾਰਜ' ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਤਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ 'ਉਤਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ' (ਮੈਂ, ਅਹੀਂ), ਮੱਧਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ (ਤੂੰ, ਤੁਹੀਂ) ਅਤੇ ਅਨਯ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ (ਇਹ, ਉਹ) ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ 'ਵਚਨ' ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਲੋਂ ਇਕ-ਵਚਨ 'ਮੈਂ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਮੈਥੋਂ' ਅਤੇ ਬਹੁਵਚਨ ਸਾਨੂੰ ਦੀ ਥਾਂ 'ਅਹੀਂ' ਆਉਣ ਨਾਲ ਵਿਕਾਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

III. ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ

ਜੋ ਸ਼ਬਦ ਨਾਂਵ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਲਿੰਗ ਵਚਨ ਕਾਰਕ ਤਿੰਨ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਪ੍ਰੋ. ਤੇਜ ਭਾਟੀਆ ਅਨੁਸਾਰ, "Adjectives are of two types variable and invariable. Variable adjectives depend nouns for theri choice of number and gender suffixes Invariable adjectives on the other hand do not take number and gender from nouns. An adjectives modifies a noun and in turn may be modified by an adverb of degree."[34]

ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਦੋ ਵਰਗਾਂ 'ਵਿਕਾਰੀ' ਤੇ 'ਅਵਿਕਾਰੀ' ਅਧੀਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਕਾਲੇ' ਤੇ 'ਲਾਲਾ' ਵਰਗ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ:

ਦੁਆਬੀ	ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ
ਠਾਰਾਂ	ਅਠਾਰਾਂ
ਲੈਕ	ਲਾਇਕ
ਕੱਤੀ	ਇਕੱਤੀ
ਜੇੜ੍ਹੀ	ਜਿਹੜੀ
ਕੇਦ੍ਹਾ	ਕਿਸਦਾ
ਜਿਨੇ	ਜਿਸ ਨੇ
ਗੱਟੂ	ਮਧਰਾ

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਕਿਸੇ ਨਾਮ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸਤਾ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਲਿੰਗ ਵਚਨ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸਤਰੀ ਲਿੰਗ ਲਈ 'ਚਿੱਟੀਏ ਕਬੂਤਰੀਏ' ਅਤੇ ਪੁਲਿੰਗ ਲਈ 'ਚਿੱਟੇ ਕਬੂਤਰ' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣਾਂ ਨੂੰ 'ਨਾਂਵ' ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

IV. ਕਿਰਿਆ

ਅਰਥ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਉਹ ਸ਼ਬਦ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦ ਰੂਪ ਰੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਕਾਰਜੀ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਕਾਰਜੀ ਪੱਖੋਂ ਕਿਰਿਆਵੀ ਸ਼ਬਦ ਵਿਧੇ ਦੇ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸੇ ਵਜੋਂ ਵਿਚਰਦੇ ਆਪਣਾ ਵਾਕਤਮਕ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਿਰਿਆ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਕਾਲ ਦੇ ਇਕੱਠੇ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਕਾਲ ਨੂੰ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦੇ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚ ਵਿਆਕਰਣਕ ਪ੍ਰਵਰਗਾਂ ਕਾਲ, ਪੱਖ, ਮੂਡ, ਪੁਰਖ ਆਦਿ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਂਵ ਦੇ ਲਿੰਗ ਵਚਨ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲ ਸ਼ਮਤਾ ਦਰਸਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਧਾਤੂ 'ਮੂਲ ਧਾਤੂ' ਅਤੇ 'ਸਾਧਿਤ ਧਾਤੂ' ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

'ਮੂਲ ਧਾਤੂ' ਉਹ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਪਿਛੇਤਰ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੋਣ। 'ਸਾਧਿਤ ਧਾਤੂ' ਉਹ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੇਰਨਾਰਥਕ ਅਤੇ ਸਕਰਮਕ ਧਾਤੂ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਕਿਰਿਆ ਮੂਲ	ਇਕ ਵਚਨ		ਬਹੁ ਵਚਨ	
	ਪੁਲਿੰਗ	**ਇਸਤਰੀ ਲਿੰਗ**	**ਪੁਲਿੰਗ**	**ਇਸਤਰੀ ਲਿੰਗ**
ਕਰ	ਕਰਦਾ	ਕਰਦੀ	ਕਰਦੇ	ਕਰਦੀਆਂ
ਭੇਂ	ਭੇਂਦਾ	ਭੇਂਦੀ	ਭੇਂਦੇ	ਭੇਂਦੀਆਂ
ਝੱਲ	ਝੱਲਿਆ	ਝੱਲੀ	ਝੱਲੇ	ਝੱਲੀਆਂ
ਪਾ	ਪਾਇਆ	ਪਾਈ	ਪਾਏ	ਪਾਈਆਂ

ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰਨੀ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਕਾਲ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਰਿਆ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਕਾਲ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਰੂਪਾਂ (ਕਰ, ਕਰੂੰਗੀ, ਕਰੂੰਗਾ, ਕਰਨਗੇ ਅਤੇ ਕੀਤਾ) ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵੀ ਕੇਂਦਰੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਾਂਗ ਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਵਿਕਾਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵਰਤਮਾਨ ਕਿਰਿਆ (ਕਰਦਾ) ਦਾ ਵਿਕਾਰ ਭਵਿੱਖਕਾਲੀ ਕਿਰਿਆ (ਕਰੂੰਗਾ) ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

V. ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ

ਜਿਸ ਸ਼ਬਦ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਹੋਣ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗੇ, ਉਸ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਕਿਰਿਆ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਸ਼ਬਦ ਮੁੱਖ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਸਹਾਇਕ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਵਿਚਰੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹੋਰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਦੀਆਂ ਵੀ ਆਪਣੀਆਂ 'ਆਂ', 'ਆ' ਅਤੇ 'ਸੀ' ਆਦਿ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਹਨ। ਇਹ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਮੂਲ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜ ਕੇ ਨਵੇਂ ਸ਼ਬਦ ਰੂਪ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਲੈ ਕੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆਵਾਂ 'ਹੈ', 'ਸੀ', 'ਹਨ', 'ਸਨ' ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਦੁਆਬੀ	ਮਾਝੀ
ਸੀਗਾ	ਹੀ
ਐ	ਵਾਂ

ਸੀਗੇ	ਹੀਗੇ
ਕੀਤੀ ਈਆ	ਕੀਤੀ ਹੀ ਹੈ
ਕੀਤੀ ਉਈਆ	ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਹੈ
ਚਲੁਆ	ਚੱਲ ਆ
ਮਰੀ ਊਈਆ	ਮਰੀ ਹੋਈ ਹੈ

VI. ਕਿਰਿਆ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ

ਜੋ ਸ਼ਬਦ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹੋਣ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਿਰਿਆ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਰਿਆ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵਿਕਾਰੀ (ਪੁੱਠਾ, ਪੁੱਠੀ, ਪੁੱਠੇ) ਅਤੇ ਅਵਿਕਾਰੀ (ਅੱਜ, ਕੱਲ੍ਹ, ਘੱਟ, ਕਦੋਂ, ਹੌਲੀ, ਸਹਿਜੇ) ਦੋ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਦਾ ਕਿਰਿਆ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

ਦੁਆਬੀ	**ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ**
ਉਰੇ	ਉਰਲੇ ਪਾਸੇ
ਪਰ੍ਹੇ	ਪਰਲੇ ਪਾਸੇ
ਉਥੇ	ਉਸ ਪਾਸੇ
ਪੱਛੋਂ	ਪੱਛਮ
ਕਾਤੇ	ਕਿਉਂ
ਚੜ੍ਹਦਾ	ਪੂਰਬ

ਉਕਤ ਸਾਰਨੀ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਲੋਂ ਸੰਖੇਪਤਾ ਵਾਲੇ ਹਨ। ਬਣਤਰ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਕਿਰਿਆ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਸਧਾਰਨ (ਅੱਜ, ਕੱਲ੍ਹ, ਹੁਣ, ਅੰਦਰ), ਸੰਯੁਕਤ (ਅੱਜ-ਕੱਲ੍ਹ, ਹੁਣੇ-ਹੁਣੇ, ਸਵੇਰੇ-ਸਵੇਰੇ) ਅਤੇ ਮਿਸ਼ਰਤ (ਅੰਦਰੋਂ, ਵਿਚੋਂ, ਨੇੜਿਓਂ, ਹੇਠੋਂ) ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਲ ਸਮਾਨਤਾ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦੇ ਜਦਕਿ ਅਰਥ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਲ ਸਮਾਨਤਾ ਰੱਖਦੇ ਹਨ।

VII. **ਸ਼ਬਦ ਬਣਤਰ**

ਹਰ ਖੇਤਰ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ (ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਪੁਆਧੀ, ਦੁਆਬੀ) ਦੀ ਆਪਣੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਉਸ ਨੂੰ ਦੂਸਰੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਨਿਖੇੜਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿੱਚ ਭਿੰਨਤਾ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਭਾਸ਼ਾਈ ਭਿੰਨਤਾ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਸਥਾਪਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦਾ ਅਹਿਮ ਯੋਗਦਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ 'ਚੋਂ' (ਬਰਸਾਤੀ ਨਦੀ ਜਾਂ ਨਾਲਾ), ਗੇਝ (ਆਦਤ), 'ਖੋਰੀ' (ਗੰਨੇ ਦੇ ਸੁੱਕੇ ਪੱਤੇ), ਘੜਵੰਜੀ (ਘੜਾ ਰੱਖਣ ਦੀ ਚੁਗਾਠ), ਦੇਹਲੀ (ਇੱਟ ਦਾ ਚੌਥਾ ਹਿੱਸਾ) (ਮਾਲਵੇ 'ਚ ਦੇਹਲੀ ਘਰ ਦੇ ਮੁੱਖ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਮਾਝੇ ਦਹਲੀਜ਼ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।) 'ਡੀਲਾ' (ਮੱਕੀ 'ਚ ਉਗਿਆ ਘਾਹ), 'ਧਾਰੀ' (ਪਰਛੱਤੀ) ਆਦਿ। ਹਰ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਖੇਤਰ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਕੁੱਝ ਕੁ ਅਜਿਹੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਦੂਜੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਵੱਖਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

ਦੁਆਬੀ	**ਮਲਵਈ**	**ਮਾਝੀ**	**ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ**
ਘੇ	ਘੀ	ਘਿਓ	ਘਿਉ
ਪੇ	ਭਾਪਾ	ਪਿਉ	ਪਿਉ
ਨੇਂਦਾ	ਨਿਉਂਦਾ	ਨਿਉਂਦਰਾ	ਨੇਂਦਰਾ
ਦੋਤਾ	ਦੋਤਾ	ਦੋਤਰਾ	ਦੋਤਾ
ਗਭੇ	ਵਿਚਾਲੇ	ਵਿਚਕਾਰ	ਦਰਮਿਆਨ
ਰੀਣਕੁ	ਥੋੜ੍ਹਾ	ਭੋਰਾ ਕੁ	ਥੋੜ੍ਹਾ

ਇਉਂ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਸ਼ਬਦ-ਬਣਤਰ ਬੜੀ ਰੌਚਕ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਇਕਹਿਰੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦੂਹਰੇ ਸ਼ਬਦਾਂ (ਸੋਣ੍ਹੇ-ਸੋਣ੍ਹੇ, ਹਾਏ-ਹਾਏ, ਅਉਖਾ-ਅਉਖਾ, ਐਂਦਾ-ਐਂਦਾ) ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਇਆ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦੂਸਰੇ ਖੇਤਰ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪੜ੍ਹੇ-ਲਿਖੇ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦ-ਬਣਤਰ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਕਬੂਲਦੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਵਾਕ-ਬਣਤਰ ਵੀ ਬੜੀ ਰੌਚਕ ਹੈ। ਜਿਸਦੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਉਦਾਹਰਣ ਵਾਕ 'ਬਾਣ ਬੱਟਣ ਆਲਾ ਬਾਣ ਬੱਟ ਰਿਆ ਹੀ' ਹੈ। ਇਸ ਵਾਕ ਵਿਚ 'ਬਾਣ ਬੱਟਣ ਆਲਾ' ਉਦੇਸ਼ ਅਤ 'ਬਾਣ ਬੱਟ ਰਿਆ ਹੀ' ਵਿਧੇਯ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦਾ ਹੈ।

VIII. ਕਿਰਿਆਵੀ ਸ੍ਵਰ ਸੰਯੋਗ

ਦੁਆਬੀ ਦੀ ਕਿਰਿਆਵੀ ਬਣਤਰ ਵਿੱਚ ਸ੍ਵਰ ਸੰਯੋਗ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਉਦਾਹਰਨਾਂ ਹਨ:

	ਦੁਆਬੀ	**ਕੇਂਦਰੀ**
ਬਹੁ ਵਚਨ-	ਉਹ ਰਾਏ ਓਏ ਆ	ਉਹ ਗਏ ਹੋਏ ਹਨ।
ਇੱਕ ਵਚਨ-	ਉਹ ਗਈ ਉਈ ਆ	ਉਹ ਗਈ ਹੋਈ ਹੈ।
ਭੂਤ ਕਾਲ-	ਅਸੀਂ ਗਏ ਏ ਸੀ	ਅਸੀਂ ਗਏ ਹੋਏ ਸਾਂ।
ਭੂਤ ਕਾਲ-	ਤੁਸੀਂ ਆਏ ਏ ਨੀ	ਤੁਸੀਂ ਆਏ ਹੀ ਨਹੀਂ।
ਪ੍ਰਸ਼ਨ-	ਕੀ ਕੁਲਦੀਪ ਆਈ ਉ ਆ?	ਕੀ ਕੁਲਦੀਪ ਆਈ ਹੋਈ ਹੈ?
ਉੱਤਰ-	ਸਾਰੀਆਂ ਆਈਆਂ ਆਂ	ਸਾਰੀਆਂ ਆਈਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹਨ।

IX. ਵਾਕ ਬਣਤਰ

ਵਾਕ ਇਕ ਭਾਸ਼ਕ ਇਕਾਈ ਹੈ, ਆਮ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵੱਡੀ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਮੁਕਤ ਅਤੇ ਇੱਕ ਉਚਾਰਨ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਬੱਝੀ ਹੋਈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਸੰਪੂਰਨ ਇਕਾਈ ਵਾਕ ਹੈ। ਚਾਰਲਸ ਹਾਕਟ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ, "Syntax includes the ways in which words and supraseg mental morphenmes, are arranged relative is each other in utterances."[35]

ਇਸ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰੇਕ ਮਨੁੱਖ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਾਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੋਚਦਾ ਵਿਚਾਰਦਾ ਹੋਇਆ ਇਸ ਭਾਸ਼ਾਈ ਇਕਾਈ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਵਾਕ ਬਣਤਰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

ਦੁਆਬੀ	**ਕੇਂਦਰੀ**
• ਮਿੰਦੋ ਦਾ ਪੇ ਆਇਆ, ਘੇ ਲਿਆਇਆ, ਮੈਂ ਰੀਣ ਕੁ ਮੰਗਿਆ	ਮਿੰਦੋ ਦਾ ਪਿਉ ਆਇਆ, ਘਿਉ ਲਿਆਇਆ, ਮੈਂ ਥੋੜ੍ਹਾ ਜਿਹਾ ਮੰਗਿਆ।
• ਮੇਰੇ ਧਮੋੜੀ ਲੜਗੀ?	ਮੇਰੇ ਭਰਿੰਡ ਲੜਗੀ।
• ਤੇਰਾ ਪੇਪਰ ਕਿੱਦਾਂ ਦਾ ਹੋਇਆ?	ਤੇਰੇ ਪੇਪਰ ਕਿਵੇਂ ਹੋਇਆ?
• ਠੀਕ ਈ ਆ।	ਠੀਕ ਹੀ ਹੈ।

ਵਾਕੰਸ਼ ਇੱਕ ਜਾਂ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਸਮੂਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਇੱਕ ਸ਼ਬਦ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦ ਸਮੂਹ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਾਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਰਚਨਾਤਮਕ ਕਾਰਜ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਹਰਕੀਰਤ ਸਿੰਘ ਅਨੁਸਾਰ, "ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਾਕੰਸ਼ਾਂ ਦੇ ਆਪਣੇ ਅਰਥ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਵਾਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਪਰ ਵਾਕਾਂ ਦੇ ਹਿੱਸੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਾਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਈ ਸ਼ਬਦ ਸਮੂਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਇਸ ਲਈ ਸਾਰਥਿਕ ਸ਼ਬਦ-ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਜੋ ਵਾਕ ਤੋਂ ਛੋਟਾ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਵਾਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੋਵੇ, ਨੂੰ ਵਾਕੰਸ਼ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[36]

ਪੂਰਬੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਚਾਰ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ- ਮਾਝਾ, ਮਾਲਵਾ, ਦੁਆਬਾ ਅਤੇ ਪੁਆਧ। ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦ ਸੰਚਾਰ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਿਰਧਾਰਨ ਕਰਾਂਗੇ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕੋ ਖੇਤਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖਿੱਤਿਆਂ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ 'ਉਪਭਾਸ਼ਾ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਥੋੜ੍ਹੇ ਬਹੁਤੇ ਵਖਰੇਵੇਂ ਕਾਰਨ ਇੱਕ-ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ- ਮਾਝੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਮਲਵਈ ਨਾਲੋਂ ਅਤੇ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਭਿੰਨ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਕਾਰਨ ਉਥੋਂ ਦੀਆਂ ਭੂਗੋਲਿਕ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ, ਸਮਾਜਿਕ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਬਾਕੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕੁਝ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਖਰੇਵੇਂ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ /ਵ/ਧੁਨੀ ਨੂੰ/ਬ/ ਬੋਲਣਾ ਦੁਆਬੀ ਦੰਤੀ ਪਾਰਸ਼ਵਿਕ ਧੁਨੀ/ਲ/ ਅਤੇ ਉਲਟੀਜੀਭੀ ਪਾਰਸ਼ਵਿਕ ਵਿਅੰਜਨ ਧੁਨੀ /ਲ਼/ ਦਾ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਵਟਾਂਦਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰ-ਲੋਪ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੁਆਬੀ ਵਿੱਚ ਮਲਵਈ ਵਾਂਗ ਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਵਿਲੱਖਣ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਛਾਣ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਖੇਤਰੀ ਭਿੰਨਤਾ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਪੱਖੋਂ ਭਿੰਨਤਾ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਭਿੰਨਤਾ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਮੂਹ ਤੋਂ ਭਾਸ਼ਾ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਸਮਾਨਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕੁਝ ਭਿੰਨਤਾਵਾਂ ਵੀ ਰੱਖਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਪੁਆਧੀ, ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਸਕੀ ਵਿਅੰਜਨ /ਙ, ਞ/ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਪਰੰਤੂ

ਮਾਝੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਵਿਅੰਜਨ /ਨ, ਮ, ਣ, ਞ, ਙ/ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ /ਹ/ ਵਿਅੰਜਨ ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ ਅਤੇ ਪੁਆਧੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਸ਼ਬਦ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਮਾਝੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ /ਹ/ ਵਿਅੰਜਨ ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਤੇ ਸੁਰ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਲਵਈ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਸਾਂਝੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ /ਵ/ ਧੁਨੀ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਮੁੱਢ ਤਾਂ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ /ਬ/ ਧੁਨੀ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਕੁਰਬਾਨੀ ਦੀ ਥਾਂ ਕਰਬਾਨੀ, ਗਿਲਾਸ ਦੀ ਥਾਂ ਗਲਾਸ, ਕਿਤਾਬ ਦੀ ਥਾਂ ਕਤਾਬ ਅਤੇ ਹਿਸਾਬ ਦੀ ਥਾਂ ਹਸਾਬ ਬਦਲਣ ਨਾਲ ਲਘੂ ਸਵਰ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਵਿਅੰਜਨ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦੀਆਂ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਸਵਰਾਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਏਥੇ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਲਮਕਾਅ ਕੇ ਬੋਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੁਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਸੁਰਾਂ (ਉਚੀ, ਨੀਵੀਂ, ਮੱਧਮ) ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਸਮਾਸੀ ਤੇ ਦੋਹਰੇ ਸ਼ਬਦ (ਬਚੇ-ਖੁਚੇ, ਮਾੜੇ-ਮੋਟੇ, ਮਾੜੇ-ਧੀੜੇ, ਮਾਧੜ-ਧਮਾਤੜ) ਰੌਚਕ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਿਚ ਉਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਉਪਰੋਕਤ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਤਮਕ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਨਿਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਕੁਝ ਲੱਛਣ ਮਾਝੀ ਨਾਲ ਤੇ ਕੁਝ ਮਲਵਈ ਨਾਲ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਦੇ ਖਾਸ ਲੱਛਣ ਇਸਨੂੰ ਵੱਖਰੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਹੋਣ ਦਾ ਰੁਤਬਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਜਾਂ ਵੱਖਰਤਾਵਾਂ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਸੁੰਦਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸਾਹਿਤਕ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ, ਕਹਾਣੀ, ਨਾਵਲ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਗੌਲਣ ਯੋਗ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਮਹੱਤਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਹਵਾਲੇ ਅਤੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ

1 ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, ਸਿਧਾਂਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, 2013, ਮਦਾਨ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-15.

2 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-1.

3 ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ, ਭਾਸ਼ਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, ਇਤਿਹਾਸ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਹਾਰ, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, 2014, ਪੰਨਾ 25-26.

4 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-291.

5 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-84.

6 F. Chalres Hockett, A Course in Modern Lingusitics, 1970, Oxford & IBH Publishing Co., New Delhi, p. 62.

7 R.H. Robins, General Linguistics, An Introductory Survey, 1962, p. 369.

8 ਹਰਕੀਰਤ ਸਿੰਘ, ਸਾਡੀ ਭਾਸ਼ਾ, 2004, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-1.

9 ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, ਸਿਧਾਂਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, ਪੰਨਾ-22.

10 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-6.

11 ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਆਕਰਨ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, 2016, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-174.

12 ਬੂਟਾ ਸਿੰਘ ਬਰਾੜ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਰੋਤ ਤੇ ਸਰੂਪ, 2012, ਵਾਰਿਸ਼ ਸ਼ਾਹ ਫਾਉਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-15.

13 ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, ਪੰਨਾ-218.

14 ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ, 'ਜੁਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਪੁਆਰ ਅਤੇ ਹੋਰ', ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵਿਆਕਰਨ, ਭਾਗ-ਪਹਿਲਾ, 2002, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-10.

15 Mario Pei, Dictionary of Linguistics, 1960, London: Longman, p. 82.

16 David Crystal, A Dictionary of linguistics and Phonetics, 1965, Select Book Syndicate, New Delhi, p. 92.

17 ਜੋਤੀ ਸ਼ਰਮਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਵਿਗਿਆਨ, 2010, ਰੂਹੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-91.

18 David Crystal, A First Dictionary of Linguistics and Phonetics, 1978, Select Book Service Syndicate, New Delhi, p. 365.

19 ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, ਸਿਧਾਂਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, ਪੰਨਾ-214.

20 ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਆਕਰਨ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, ਪੰਨਾ-10.

21 ਸੁਖਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਸੰਘਾ, ਸਾਹਿਤ, ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, 2003, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਕਾਦਮੀ, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-85.

22 ਡਾ. ਆਤਮ ਸਿੰਘ, ਸਮਾਜਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, 1988, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-61.

23 Michael Holliday, The Linguistic Sciences and Langauge teaching, 1978, Green & Co., London, p. 33.

24 ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, ਸਿਧਾਂਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, ਪੰਨਾ-187.

25 R.H. Hudson, Sociolinguistics, 1980, Cambridge University, Press, Cambridge, p. 66.

26 H.A. Gleason, An Introduction to Descriptive Linguistics, 1970, Oxford IBN Publishing, New Delhi, p. 6.

27 W. Grady M, Dobrovolsky, Contempoarary Linguistics: An Introduction, St. Martin Press, New Delhi, 1989, p. 342.

28 ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ ਚੀਮਾ, ਖੋਜ-ਪਤ੍ਰਿਕਾ (ਭਾਸ਼ਾ-ਅੰਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼), 1995, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-82.

29 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-62.

30 ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, ਸਿਧਾਂਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, ਪੰਨਾ-238.

31 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਮੇਰੀ ਸਾਹਿਤਿਕ ਸ੍ਵੈ-ਜੀਵਨੀ, 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-50.

32 ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ, 1997, ਚੇਤਨਾ, ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਵਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-51

33 ਡਾ. ਰਮਾ ਕੁਮਾਰੀ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਅਧਿਐਨ, 2008, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-81.

34 Tej K. Bhatia, Punjabi, Descriptive Grammars, 1993, Rootledge, London, p. 163.

35 Charlus Hockett, A course in Modern Linguistics, 1970, Oxford IBH Publishing, New Delhi, p. 177.

36 ਡਾ. ਹਰਕੀਰਤ ਸਿੰਘ, ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, 1964, ਬਾਹਰੀ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-110.

ਅਧਿਆਇ-ਤੀਜਾ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ

ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਧਾਰਨ ਅਰਥ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਆਦਾਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਤੋਂ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪਹਿਲੂ ਸੰਚਾਰ ਹੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ, ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ, ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ, ਨਾਟ-ਕਲਾ, ਸਿਨੇਮਾ, ਰੇਡੀਓ, ਟੈਲੀਵਿਜ਼ਨ, ਇੰਟਰਨੈੱਟ ਅਤੇ ਵਟਸਐਪ ਆਦਿ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਮਨੁੱਖ ਸੂਚਨਾਵਾਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰਦਾ ਹੈ। ਸੂਚਨਾ-ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਹਰ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਭੂਮਿਕਾ ਹੈ। ਸੂਚਨਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਮਨੁੱਖ ਆਪਣੇ ਨਿੱਤ ਦੇ ਕੰਮ-ਧੰਦੇ ਕਰਨ ਦਾ ਗਿਆਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੂਚਨਾ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਇਕਾਈ 'ਗਿਆਨ' ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਿਹਾਜ਼ ਨਾਲ 'ਸੰਚਾਰ' ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਜਗਦੀਪ ਸਿੰਘ ਸਿੱਧੂ ਅਨੁਸਾਰ, "ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਰਥ – ਫ਼ੈਲਾਅ, ਵਿਸਥਾਰ ਜਾਂ ਗਤੀ ਦੇ ਸਮਰੂਪ ਵਿਚ ਸਮਾ ਜਾਣਾ ਜਾਂ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋਣਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਸ਼ਬਦ 'ਸੰ'+'ਚਾਰ' ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਤੋਂ ਬਣਿਆ ਹੈ। 'ਸੰ' ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ – ਸਮ, ਅੱਛਾ, ਸਹੀ ਜਾਂ ਬਰਾਬਰ ਤੇ 'ਚਾਰ' ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ-ਗਤੀ, ਗਮਨ, ਆਚਾਰ ਜਾਂ ਵਿਉਹਾਰ।"[1]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਭਾਵ ਕਿਸੇ ਵਿਚਾਰ, ਅਨੁਭਾਵ ਜਾਂ ਵਿਹਾਰ ਦਾ ਉਚਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗਤੀਮਾਨ ਹੋ ਕੇ ਦੂਜੇ ਤਕ ਪਹੁੰਚਣਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਉਹ ਵਕਤੇ ਦੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਸਹੀ ਭਾਂਤ ਸਮਝ਼ਾ ਸਕੇ। ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦੀ ਵੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇਸ ਭਾਂਤ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰ-ਬਾਹਰ ਫੈਲੇ ਹੋਏ ਵਿਚਾਰ ਆਪਣੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪਾਸਾਰਾਂ ਸਮੇਤ ਮੰਚ 'ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਗਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਉਸਦੇ ਬਹੁ-ਪਾਸਾਰੀ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਉਤਪਾਦਨ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗਿਆਨ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਮਨੁੱਖ ਸੂਝ-ਬੂਝ, ਡੇਟਾ ਅਤੇ ਸੂਚਨਾ 'ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਅੰਕੜੇ, ਤੱਥਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸੂਚਨਾ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਸੂਚਨਾ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਗਿਆਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕੜੀ ਵਿਚ ਡੇਟਾ, ਸੂਚਨਾ ਦੀ ਨੀਂਹ ਅਤੇ ਗਿਆਨ, ਸੂਚਨਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਪ੍ਰੋ. ਕਿਸ਼ਨ ਨਵਲਾਣੀ ਸੂਚਨਾ-ਸੰਚਾਰ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਸੰਚਾਰ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਉਹ ਸਾਰੀਆਂ ਕਾਰਵਾਈਆਂ ਜਾਂ

ਵਿਧੀਆਂ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਦਿਮਾਗ਼ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਸੁਨੇਹਾ ਭੇਜਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਲਿਖਤੀ ਜਾਂ ਜ਼ੁਬਾਨੀ ਭਾਸ਼ਾ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਸਗੋਂ ਸੰਗੀਤ, ਚਿਤਰਕਲਾ, ਨਾਟ-ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਾਰੇ ਮਨੁੱਖੀ ਵਿਵਹਾਰ ਵੀ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।"[2]

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੂਚਨਾ ਸ਼ਾਬਦਿਕ, ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਵਿਚੋਂ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਤਾ (Receiver) ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਸੂਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੂਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਹਾਵ-ਭਾਵ, ਖ਼ਾਮੋਸ਼ੀ, ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਭਾਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਸੰਚਾਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਤੋਂ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ, ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਤੋਂ ਅਦਾਕਾਰ, ਅਦਾਕਾਰ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਤੱਕ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਵੈ ਸੰਚਾਰ (Intrapersonal communication), ਪਰਸਪਰ ਸੰਚਾਰ (Interpersonal communication), ਜਨ ਸੰਚਾਰ (Mass communication) ਅਤੇ ਬਹੁ-ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਸੰਚਾਰ (multi directional communication) ਵਿਭਿੰਨ ਪੱਧਰਾਂ ’ਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੰਚਾਰ ‘ਸ੍ਰਵਣੀ’ ਅਤੇ ‘ਦਰਸ਼ਨੀ’ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਸੰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਸਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਸਮਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਵਿਚ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੂਚਨਾ ਅਤੇ ਜਾਗ੍ਰਿਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਇਕ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਇਕ ਲੜੀਬੱਧ ਵਿਉਂਤ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਅਭਿਨੈ, ਭਾਸ਼ਾ, ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਅਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਇਕਾਂਤ ਵਿਚ ਬੈਠ ਕੇ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਚੁੱਪ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਭਾਵਪੂਰਨ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਅਣਕਿਹਾ/ਅਣਬੋਲਿਆ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ

ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਪਹੁੰਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਨੋਬਚਨੀ, ਸੂਤਰਧਾਰ, ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਅਪਭਾਸ਼ਾ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ, ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਬੋਲ ਆਦਿ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਦਾ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਾਧਾਰਨ ਗੱਲਾਂ-ਬਾਤਾਂ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਤਣਾਓ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਲ ਸਮਾਜ ਦੇ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੌਚਿਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਜੁਗਤ, ਮੌਕਾ-ਮੇਲ, ਅਤੇ ਦੋ ਵਿਰੋਧੀ ਧੜਿਆਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਟੱਕਰ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਕਲਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਖੇਡ ਪਾਠ ਵੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਅਤੇ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਨੇਕ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਕਰਿਪਟ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਮੁੱਖ ਜ਼ਰੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ 'ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ' ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤ-ਪਾਠ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿਚ ਢਲ ਕੇ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਜਟਿਲ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਸਾਹਿਤਕ ਕਲਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਇਕ ਵਿਲੱਖਣ ਵਿਧਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧਾ ਹੋਰ ਸਾਹਿਤਕ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਧੇਰੇ ਵਿਲੱਖਣ ਅਤੇ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਕਲਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਕਲਾ ਅੱਗੋਂ ਹੋਰ ਕਈ ਕਲਾ-ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੋ ਨਿਬੜਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਕਲਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦਾ ਅਨੁਕਰਣ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਤੱਖ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦਾ ਸਧਾਰਨ ਅਨੁਕਰਣ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਕ ਕਲਾਤਮਕ ਅਨੁਕਰਣ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਪ੍ਰਤੀ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਈ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਤੀਤ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਕਰਵਾਉਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਪਿਛਲਝਾਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਲੰਮੇ ਬਿਰਤਾਂਤ ਸਿਰਜ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਲਈ ਅਜਿਹੀਆਂ ਖੁੱਲ੍ਹਾਂ ਲੈਣੀਆਂ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਨਾਟਕ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸੰਜਮੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੇਵਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ

ਹੀ ਵਿਅਕਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਅਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਰੋਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਚ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇ ਪਹਿਲੂ ਉੱਤੇ ਚਰਚਾ ਕਰਦਿਆਂ ਹੱਥ, ਕੰਨ, ਨੱਕ, ਬੁੱਲ੍ਹ, ਠੋਡੀ, ਗਰਦਨ, ਮੂੰਹ ਆਦਿ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕੇਵਲ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਹਰਕਤਾਂ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੇ ਸੰਯੋਗ ਨਾਟਕੀ ਸੰਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਵੱਧ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਚ ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਕ, ਆਹਾਰਯ ਤੇ ਸਾਤਵਿਕ ਭਾਵ ਚਾਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਾ ਉਲੇਖ ਹੈ। ਇਸ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਫਰਸ਼ ਵਿਚ ਉੱਗਿਆ ਰੁੱਖ' ਰਾਹੀਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਲਝੀ ਹੋਈ ਉੱਨ ਦਾ ਗੋਲਾ ਅਤੇ ਡਰਿਫਟਵੁੱਡ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮੰਚ 'ਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦੂਹਰੇ ਰੂਪ (ਸਾਹਿਤ-ਪਾਠ ਅਤੇ ਖੇਡ-ਪਾਠ) ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਜਿਥੇ ਲਿਖਤ-ਪਾਠ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਿਰੋਲ ਸਾਹਿਤ ਨਾਲ ਹੈ ਉਥੇ ਖੇਡ-ਪਾਠ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੰਧ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਜਾ ਜੁੜਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ, ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਅਨੁਕਰਣ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਕਹਾਣੀ ਵੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤਕ ਵਿਧਾ ਵਜੋਂ ਪੜ੍ਹੇ ਅਤੇ ਸਮਝੇ ਜਾਣ ਯੋਗ ਕ੍ਰਿਤ ਵੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਸੰਚਾਰ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਚਾਰ 'ਰੰਗਮੰਚ' ਜ਼ਰੀਏ ਅੱਗੋਂ ਹੋਰ ਅਨੇਕ ਉਪ-ਕਲਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਡਾ. ਆਤਮਜੀਤ ਅਨੁਸਾਰ, "ਥੀਏਟਰ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸੁਤੰਤਰ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਆਪਣੇ-ਆਪ ਵਿਚ, ਇਕ ਮੂਲੋਂ ਹੀ ਅੱਡਰੀ ਕਲਾ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੈ। ਜਿਨੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਗਮ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਓਨਾ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਕਲਾ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇਖਣ ਵਿਚ ਜਿੰਨੀ ਦਿਲਚਸਪ ਸ਼ੈਅ ਹੈ, ਸਮਝਣ ਅਤੇ ਸਮਝਾਉਣ ਵਿਚ ਉਨੀ ਹੀ ਕਠਿਨ ਹੈ।"[3]

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਲਈ ਇਸ ਦੇ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਸਮਝਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਦੋਵੇਂ ਪਾਠਾਂ ਵਿਚਲੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਸਮੂਹਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਮਝਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਸਤਹੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਵਿਚਰਦਿਆਂ ਖੇਡ-

ਪਾਠ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਹੋਣ ਦਾ ਭਰਮ ਵੀ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਅੰਤਰ-ਸੰਬੰਧਿਤ ਅਜਿਹੇ ਵਰਤਾਰੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਿਖੜਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚਲੇ ਇਸੇ ਦਵੰਦ ਵੱਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਇਸ ਵਿਧਾ ਦੇ ਦੋ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਮਾਧਿਅਮ ਹਨ, ਭਾਸ਼ਾ 'ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵਾਂ ਦੇ ਸੰਜੋਗ ਨਾਲ ਨਵੀਂ ਵਿਧਾ ਜਨਮ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਨਾਟਕ ਵਿਧਾ ਆਖਦੇ ਹਾਂ। ਇਹ ਵਿਧਾ ਕਈ ਸੂਖ਼ਮ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਰੂਪ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ ਇਸ ਦੀ ਸਾਹਿਤਕਤਾ, ਇਸਦੀ ਅਭਿਨੈਆਤਮਕਤਾ ਅਤੇ ਮੰਚ ਅਨੁਕੂਲਤਾ ਆਦਿ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖਾਨਿਆਂ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ।"[4]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਕਈ ਸੂਖਮ ਕਲਾਂ-ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਅਗੋਂ ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ, ਅਦਾਕਾਰੀ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਡਾ. ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਬਣਦਾ। ਇਸ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼/ਬੋਲ, ਚੁੱਪ/ਸ਼ੋਰ, ਸੰਬੰਧ/ਅਨੁਕ੍ਰਿਆ ਸਾਰੇ ਹੀ ਤੱਤ ਸ਼ਾਮਿਲ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ... ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਣਬੋਲੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਬੋਲੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਵੱਧ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਉਸਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਸਮੇਂ ਦਰਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ ਨਿਕਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[5]

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਿਤ-ਪਾਠ (ਸਕ੍ਰਿਪਟ) ਨੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਾਠ ਵਿਚ ਢਲ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤਕ ਸੰਚਾਰਤ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਇਹ ਸਮੁੱਚੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਤਕਨੀਕੀ ਤੇ ਜਟਿਲ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾ ਕੇ ਸਾਰਥਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੰਚਾਰਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਉਸਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਨੇਕ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਦਰਸ਼ਕ-ਮਨ ਨੂੰ ਲੁਭਾਅ ਨਹੀਂ ਸਕਦੀ। ਇਉਂ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਤਾਣੇ-ਬਾਣੇ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਥੇ ਇਹ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਅਦਾਕਾਰ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਮੇੱਕ-ਅੱਪ, ਸੈੱਟ-ਡੀਜ਼ਾਇਨਿੰਗ, ਮੰਚ-ਸਮੱਗਰੀ, ਮੂਵਮੈਂਟਸ, ਸੰਗੀਤ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਡਾਇਲਾਗ ਬੋਲਣ ਦੀ ਪਿੱਚ ਤੇ ਟੋਨ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਅਨੇਕ ਤੱਤ ਹਨ ਜੋ ਸਤਹੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਰੂਪ

ਧਾਰਕੇ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸੰਗਠਨ ਅਤੇ ਸੰਚਾਲਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਹੀ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੋਰ ਵੀ ਵੱਧ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ, ਅੰਗਿਕ ਅਭਿਨੈ, ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਤੇ ਆਹਾਰਯਗਤ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਸੰਚਾਰ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਵੀ ਸਹਿਮਤੀ ਪ੍ਰਗਟਾਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਬਦਲਣ ਨਾਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਬਦਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅੰਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਵਿਚ ਸਰੀਰ ਦੀਆਂ ਹਰਕਤਾਂ ਨਾਲ ਮਨ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਾਵ-ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸੂਖਮਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯਗਤ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਰੂਪ-ਸੱਜਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਅਨੁਸਾਰ, “ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਇਹੋ ਜਿਹਾ ਕੋਈ ‘ਅਰਥ’ (ਵਿਚਾਰ, ਚੇਸ਼ਟਾ ਦਾ ਕੰਮ) ਨਹੀਂ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਵਿਚ ਹਸਤ-ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਨਾ ਜਾ ਸਕੇ। ਇਸ ਲਈ ਹਰ ਇਕ ਵਿਚਾਰ ਚੇਸ਼ਟਾ ਜਾਂ ਕੰਮ ਨੂੰ ਹਸਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਰੂਪ ਦੇਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।”[6]

ਨਾਟਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਕਾਰਜ ਨਾਟ-ਮੰਚ ’ਤੇ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਮਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰੋਸ਼ਨੀ, ਧੁਨੀਆਂ, ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ ਅਤੇ ਚਿਤਰ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਉਤਪੰਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਦਾ ਸਮਾਂ, ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਦਲਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚਲੀ ਸੁਰ, ਟੋਨ, ਪਿੱਚ ਵੀ ਬਦਲਦੀ ਹੈ। ਬੀਰ ਰਸੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਟੋਨ/ਪਿਚ ਉੱਚੀ ਤੇ ਜੋਸ਼ੀਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਸੁਰ ਧੀਮੀ, ਮਧੁਰ, ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਤੇ ਰਸੀਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਸੋਗੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਸੁਰ ਕਰੁਣਾਮਈ ਤਰਸਭਾਵੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਬਦਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦ ਨੂੰ ਅੱਗੋਂ ਦਸ ਵਰਗਾਂ (ਛੋਟੇ ਸੰਵਾਦ, ਲੈਆਤਮਿਕ ਸੰਵਾਦ, ਲੰਬੇ ਸੰਵਾਦ, ਅਧੂਰੇ ਸੰਵਾਦ, ਪੂਰੇ ਸੰਵਾਦ, ਸਿਧ ਪੱਧਰੇ ਸੰਵਾਦ, ਬੌਧਿਕ ਸੰਵਾਦ, ਅਲੰਕਾਰਿਕ ਸੰਵਾਦ, ਕਾਵਿਕ ਸੰਵਾਦ, ਦੋ ਅਰਥਕ ਸੰਵਾਦ) ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵਿਚੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਇਕ ਤੋਂ ਵੱਧ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੰਵਾਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ (ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ) ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹਰ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਉ, ਸਮਾਜ, ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਉਚਾਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ’ਤੇ ਜਿਸ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦਾ ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਉਹ ਉਸੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਚਾਰੇਗਾ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਦੁਆਬੀ ਖਿੱਤੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰ ‘ਵ’ ਅੱਖਰ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ‘ਬ’ ਕਰੇਗਾ ਅਤੇ ਮਲਵਈ ਖਿੱਤੇ ਦਾ ਪਾਤਰ ‘ਸ’ ਅੱਖਰ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ‘ਛ’ ਕਰੇਗਾ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦ ਉਚਾਰਨੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਰਥ ਬਦਲਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵੀ ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਵਾਂ ਰੰਗ ਭਰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਕਿਸੇ ਖਿੱਤੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤੇ-ਨਾਤਿਆਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਾਂਝ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਨੇ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਪੁਸ਼ਾਕ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚੋਂ ਉਸ ਦੇ ਸਮਾਜ-ਸਭਿਆਚਾਰ ਅਤੇ ਰਿਸ਼ਤਾ-ਨਾਤਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਡਾ. ਹਰਕੀਰਤ ਸਿੰਘ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਸੰਬੋਧਨ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ:

(1) ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪ, ਆਮ ਤੌਰ ’ਤੇ, ਸਿਰਫ਼ ਮਾਨਵ ਬੋਧਕ (ਮਨੁੱਖਾਂ ਲਈ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ) ਨਾਵਾਂ ਦੇ ਹੀ ਬਣਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਕਈ ਵਾਰ ਪਸ਼ੂਆਂ, ਬੇਜਾਨ ਵਸਤਾਂ ਜਾਂ ਭਾਵਵਾਚਕ ਨਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪ ਵੀ ਬਣਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ: ‘ਬੱਲੇ ਓ ਸ਼ੇਰਾ’, ‘ਜਿਊਂਦੀ ਰਹੋ ਬੂਰੀਏ ਤੂੰ ਸਾਨੂੰ ਬੜਾ ਦੁੱਧ ਪਿਆਇਆ’, ‘ਵਾਹ ਨੀ ਮੇਰੀਏ ਕਿਸਮਤੇ’ ਆਦਿ।

(2) ਅਲੰਕਾਰ ਵਸਤਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਨਾਂਵ ਦਾ ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

(3) ਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਕਾਮਾ ਲਾਉਣ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ‘ਮੁੰਡਿਆ ਐਵੇਂ ਰੌਲਾ ਨਾਂ ਪਾ’, ਕੁੜੀਓ, ਕੁਝ ਕੱਤਿਆ ਵੀ ਜੇ ਕਿ ਨਿਰੇ ਗੀਤ ਹੀ ਗਾਉਂਦੀਓ?

(4) ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਹੋਰਨਾਂ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ, ਪੰਜਾਬੀ ਵਾਲੇ, ਸਾਰੇ ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਬਚੇ। [7]

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਡਾ. ਹਰੀਕਰਤ ਸਿੰਘ ਦੁਆਰਾ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਸੰਬੋਧਨੀ ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ

ਆਪਸੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵੀ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ਬਦਾਂ 'ਰੂਪ', 'ਸਥਾਨ', 'ਵਰਤੋਂ' ਅਤੇ 'ਅਰਥਾਂ' ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਰੂਪ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ਬਦ ਨਾਂਵ, ਪੜਨਾਂਵ, ਕਿਰਿਆ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਅਤੇ ਸੰਬੋਧਨ ਸ਼ਬਦ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਚਰਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸੰਬੰਧਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਸਥਾਨ' ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ਬਦ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਆਦਿ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ਬਦ 'ਪੁਲਿੰਗ' ਅਤੇ 'ਇਸਤਰੀ ਲਿੰਗ' ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਅਰਥ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ਬਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਅਤੇ ਗੈਰ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀ ਨਿਰਮਾਣਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਵਿਸਥਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਅਨੇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਰਥਿਕਤਾ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਸੰਚਾਰ' ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੋ ਪਾਸੜ (ਅਦਾਕਾਰ-ਦਰਸ਼ਕ) ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਵਿਚ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਦੂਸਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨਾਟ-ਮੰਚ 'ਤੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਪਾਠਕ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਤੱਕ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਸੰਚਾਰ' ਤਾਂ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਇਕ-ਦੂਜੇ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਹੋਣ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਇਕ-ਦੂਜੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਸੱਭਿਆਚਾਰ, ਸਾਹਿਤ, ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਪੱਧਰ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹੋਣ। ਜਦੋਂ ਵੀ ਅਦਾਕਾਰ ਕੋਈ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ 'ਕੋਡਾਂ' ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਤੋਂ 'ਕਾਂ' ਸ਼ਬਦ ਉਚਾਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਬੀ ਦਰਸ਼ਕ ਹੀ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਸਮਝੇਗਾ ਤੇ ਉਸਦੇ ਦਿਮਾਗ ਵਿਚ ਇਕ ਉਡਣ ਵਾਲੇ ਕਾਲੇ ਰੰਗ ਦੇ ਪੰਛੀ ਦਾ ਬਿੰਬ ਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਅਜਿਹਾ ਤਾਂ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੋਵੇਗਾ ਜੇਕਰ ਦਰਸ਼ਕ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ 'ਕਾਂ' (ਕੋਡ) ਸ਼ਬਦ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਸੀ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਕੌਮ ਜਾਂ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਸਮਝ ਸਕਦਾ। 'ਕਾਂ' ਸ਼ਬਦ ਕੇਵਲ 'ਇਕ ਕਾਲੇ ਰੰਗ ਦੇ ਉਡਣ ਵਾਲੇ ਪੰਛੀ' ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ ਬਲਕਿ ਚਿੜੀ, ਕੋਇਲ, ਕਬੂਤਰ, ਮੱਝ, ਬੱਕਰੀ ਆਦਿ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਦਾਕਾਰ (Sender) ਦੁਆਰਾ ਬਿੰਬਾਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਜਾਂ ਮੈਟਾਫ਼ਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕ (Receiver) ਨੂੰ ਸਤਹੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਤਾਂ ਭਾਵੇਂ ਸਿੱਧੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਵਿਚ ਇਕ ਅਦ੍ਰਿਸ਼ ਕੜੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ 'ਕੋਡ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਆਕਰਣ ਵਿਚ ਕੋਡ ਦਾ ਘੇਰਾ ਕਾਫ਼ੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੈ। ਕੋਡ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਜਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ, ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ, ਸਾਹਿਤ, ਸੱਭਿਆਚਾਰ, ਸਮਾਜ, ਰਾਜਨੀਤੀ, ਦਰਸ਼ਨ, ਨੈਤਿਕਤਾ, ਮਿੱਥਾਂ, ਲੋਕ-ਰੂੜੀਆਂ, ਇਤਿਹਾਸ/ ਮਿਥਿਹਾਸ ਆਦਿ ਸਭ ਕੁਝ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਵਧੇਰੇ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਜਾਣੂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਅਦਾਕਾਰ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਮੇੱਕ-ਅੱਪ, ਸੈੱਟ-ਡੀਜ਼ਾਇਨਿੰਗ, ਮੰਚ-ਸਮੱਗਰੀ, ਮੂਵਮੈਂਟਸ, ਸੰਗੀਤ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਡਾਇਲਾਗ ਬੋਲਣ ਦੀ ਪਿੱਚ ਤੇ ਟੋਨ, ਹੱਥਾਂ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰੇ, ਸਰੀਰਕ-ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਸੰਦੇਸ਼-ਵਾਹਕ (Transmitter) ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕ ਨਿਵੇਕਲੀ ਨਾਟਕੀ-ਟੈਕਸਟ ਸਿਰਜ ਕੇ ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਜਟਿਲਤਾ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਕਾਫ਼ੀ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਚੁੱਕੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਮੌਜੂਦਾ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਕੁਸ਼ਲ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਇਕ ਨਿਵੇਕਲੀ ਕੋਡ-ਸ਼ੈਲੀ ਸਿਰਜ ਲਈ ਹੈ ਜੋ ਦੂਜੀ ਬੋਲੀ, ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵਿਚ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਯੁੱਗ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਾਧਨ (ਕੰਪਿਊਟਰ, ਬਿਜਲੀ ਤਾਰਾਂ, ਟੈਲੀਫੋਨ, ਫੈਕਸ ਮਸ਼ੀਨ, ਮੋਬਾਇਲ, ਟੀ.ਵੀ. ਰੇਡਿਉ) ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ ਹਨ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਿਸਟਮ ਰਾਹੀਂ (ਬਿਜਲਈ ਤਾਰਾਂ, ਬਿਜਲਈ ਤਰੰਗਾਂ, ਧੁਨੀ ਤਰੰਗਾਂ) ਸਿਗਨਲ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮੁਹੱਈਆ ਕਰਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਿਗਨਲਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਤਾ ਐਂਪਲੀਫਾਇਰ (Amplifier) ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਰਾਹੀਂ ਜੋ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਉਹ ਸਾਡੀਆਂ ਅੱਖਾਂ, ਕੰਨ, ਨੱਕ ਰਾਹੀਂ ਐਂਪਲੀਫਾਇਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਦਿਮਾਗ ਤੱਕ ਸੂਚਨਾ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਦਿਮਾਗ ਫਿਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਾਡੇ ਅੰਗਾਂ (ਜ਼ੁਬਾਨ, ਅੱਖਾਂ, ਹੱਥ-ਪੈਰ....) ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਸੂਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਤਾੜੀਆਂ, ਰੋਣਾ, ਹਾਸਾ, ਸ਼ੋਕ, ਰੁਦਨ, ਕਿਲਕਾਰੀਆਂ ਆਦਿ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮਾਂ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵਿਚ 'ਚੁੱਪ' ਨੂੰ ਵੀ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਸ਼ਾ 'ਚੁੱਪ' ਜੋ ਸੁਭਾਅ ਵਜੋਂ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਯੋਗਤਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਚਿੱਤਰਕਲਾ, ਮੂਰਤੀਕਲਾ, ਨ੍ਰਿਤ, ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਮੰਚ-ਸੱਜਾ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਅਜਿਹੇ ਹੀ ਸੁਤੰਤਰ ਕਲਾ-ਰੂਪ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੋਵੇਂ ਪਾਠ (ਲਿਖਤੀ ਅਤੇ ਮੰਚੀ) ਇਕ-ਦੂਸਰੇ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਅਨੁਰੂਪਕ ਹਨ। ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਤੋਂ ਨਿਰਲੇਪ ਰਹਿ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕ/ਪਾਠਕ ਤਕ ਸੰਪੂਰਨ ਸੁਨੇਹਾ ਦੇਣ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਘਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੱਥ ਨੂੰ ਸਤਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਨੂਰ ਦੀ ਟਿੱਪਣੀ ਜ਼ਰੀਏ ਸਪਸ਼ਟ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ 'ਨਾਟਕ ਥੀਏਟਰ ਲਈ ਰਚੀ ਗਈ ਟੈਕਸਟ ਹੈ ਤੇ ਸਾਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਨੇ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਅਦਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਇਕ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।'[8]

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ 'ਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਕੇ ਹੀ ਹੋਣਾ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿਚ ਇਹ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਕਲਾ ਦਾ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਦਾ ਲੈਅ ਅਤੇ ਮੁਦਰਾ, ਸਾਹਿਤ ਕਲਾ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ, ਚਿੱਤਰਕਲਾ ਦਾ ਰੰਗ ਅਤੇ ਬੁਰਸ਼ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦਾ ਮੂਲ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ 'ਰੰਗਮੰਚ' ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਝਨਾਂ ਦੇ ਪਾਣੀ' ਦੇ ਮੁਖਬੰਦ ਵਿਚ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ "ਸਟੇਜ (ਰੰਗਮੰਚ) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਤੋਂ ਬਗੈਰ ਬੋਲੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਖੁੱਲ੍ਹ ਕੇ ਵਰਤੀਆਂ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ।"[9]

ਇਉਂ ਨਾਟ ਦੇ ਸੰਚਾਰ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿਚ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ, ਇਸ਼ਾਰੇ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਅਤੇ ਬਿੰਬਾਂ/ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਨਾਟਕ ਹੀ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਵਿਲੱਖਣ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਸਾਹਿਤ ਕਲਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਕਲਾਵਾਂ (ਨ੍ਰਿਤ, ਗਾਇਕੀ) ਦੀ ਸਮੂਹਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਵਿਚਲੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਸਮਾਜ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਸਮਾਜ ਵਿਚੋਂ ਉਪਜੀ ਇਕ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਵੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੰਗਮੰਚ 'ਤੇ ਵਿਸ਼ਵ ਦੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ

ਸੰਭਵ ਹੈ ਭਾਵ ਵਿਸ਼ਵ ਦੀ ਕੋਈ ਵੀ ਕਲਾ ਅਜਿਹੀ ਨਹੀਂ ਜੋ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸੀਮਾ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਹੋਵੇ। ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੱਖ ਦਸਤਕਾਰੀ, ਚਿੱਤਰਕਾਰੀ, ਸਟੇਜ ਬਣਤਰ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਆਦਿ ਨਾਲ ਸੰਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸਮੇਤ ਜਿੰਨੇ ਵੀ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਆਖ਼ਰੀ ਪੜਾਅ ਤੱਕ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਪਣਾ-ਆਪਣਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਵੀ ਉਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ/ਸਫ਼ਲਤਾ ਵਿਚ ਸਮੋਇਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਲਿਖਣ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚਲੇ ਸਾਰੇ ਪੜਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਲਾ ਪੱਖ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ/ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਵਿਚ ਯੋਗਦਾਨ ਅਵੱਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤਰਖ਼ਾਣ ਵੱਲੋਂ ਲੱਕੜੀ ਕੱਟ ਕੇ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਮੰਚ ਸੈੱਟ, ਪੇਂਟਰ ਵੱਲੋਂ ਮੰਚ 'ਤੇ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਪੈ ਰਹੀਆਂ ਰੰਗ-ਬਿਰੰਗੀਆਂ ਲਾਈਟਾਂ ਨੂੰ ਕੰਟਰੋਲ ਕਰ ਰਿਹਾ ਵਿਅਕਤੀ ਅਤੇ ਮੰਚ ਪਿੱਛੋਂ ਆ ਰਹੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਆਦਿ ਵਿਚਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਭਾਵੇਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੇ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੱਖ ਜਟਿਲ ਅਤੇ ਸੂਖ਼ਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕੇ ਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਸਮੇਂ ਲੰਘ ਰਹੇ ਕਿਸੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਵੱਡਮੁੱਲਾ ਸੁਝਾਅ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਜੁੜਿਆ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਹਰ ਵਕਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਅਹਿਮ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਪੁੱਠ ਦੇ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਲਨ ਲਈ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨ ਲਈ 'ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ' ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ ਮੰਚ-ਸੱਜਾ, ਰੂਪ-ਸੱਜਾ, ਸਹਾਇਕ ਸਮੱਗਰੀ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਲਿਖਦੇ ਹਨ, "ਇਹ ਨਕਸ਼ਾ ਨਵੀਨ ਦੁਆਰਾ ਸੈਟ ਦਾ ਬਣਾਇਆ ਨਕਸ਼ਾ ਹੈ, ਜੋ ਸਟੇਜ ਦੇ ਫਰਸ਼ ਨੂੰ ਕੱਟਦਾ ਹੈ। ਇਸਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਇਸ ਲਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗਤ ਰੂਪ ਬਣਦਾ ਹੈ।"[10]

ਇਉਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਵਿਉਂਤਣਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਿਉਂਤ ਨਾਲ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਕਰਨ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਿਧਾਂਤ ਏਕਤਾ, ਇਕਸੁਰਤਾ, ਅਨੁਪਾਤ, ਬਲ, ਲੈਅ ਆਦਿ ਨਾਟਕੀ ਬਣਤਰ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਉਸਾਰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਅੱਗੋਂ ਸਰੀਰਕ ਸਥਿਤੀ, ਸਟੇਜ ਸਥਿਤੀ, ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਥਾਨ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਉੱਤੇ ਟਿਕੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਮਲੇਸ਼ ਉਪਲ ਅਨੁਸਾਰ, "ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਜਾਂ ਵਿਉਂਤ ਜਾਂ ਤਰਕੀਬ ਉਸ ਯਤਨ ਜਾਂ ਦਾਅ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਬਣਾਏ ਜਾਂ ਉਸ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰੇ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਂ ਰੰਗਮੰਚੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀ ਸੰਯੁਕਤ ਕਲਾ ਹੈ ਜੋ ਕਈ ਹੁਨਰਾਂ, ਕਲਾਵਾਂ, ਗਿਆਨਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਿਲਪਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਜਾਂ ਵਿਉਂਤ ਬਣਾ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਮੁੱਚ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ। ਇਥੇ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਗਿਆਨ, ਸ਼ਿਲਪ, ਹੁਨਰ, ਕਲਾ ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਲਈ ਕੱਚਾ ਪਦਾਰਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਦੀ ਮੰਚ 'ਤੇ ਸਹੀ ਵਰਤੋਂ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀ ਹੈ।"[11]

ਇਉਂ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਉਹ ਅਸਲੋਂ ਨਵੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਪ੍ਰਚੱਲਿਤ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਹੀ ਵਿਕਸਿਤ ਰੂਪ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਅਤੇ ਨਵੀਨ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਕੋਈ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਰੇਖਾ ਨਹੀਂ ਖਿੱਚੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਪਰੰਤੂ ਨਵੀਨ ਦੌਰ ਵਿਚ ਉਤਪੰਨ ਹੋਈਆਂ ਇਹ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਆਪਣੀ ਨਵੀਨਤਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਜ਼ਰੂਰ ਕਰਵਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੰਬੰਧਿਤ ਵਿਸ਼ੇ ਅਧੀਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਲਿਖਤੀ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਧੀਨ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਅਧਿਐਨ ਵਿਸਤਾਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਥੇ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਯੋਗ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਨਾਟ-ਰੂਪ' ਅਤੇ 'ਨਾਟ-ਸੰਚਾਰ' ਉਵੇਂ ਹੀ ਸੰਯੋਜਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹੋਣੇ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਦੇ ਤੱਤਾਂ (ਕਥਾਨਕ, ਪਾਤਰ, ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ) ਅਤੇ ਨਾਟ-ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਨਿਰੂਪਣ ਹਿਤ ਵਰਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਧੀਆਂ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਅਖਵਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ

ਪ੍ਰਕਾਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਸਮੁੱਚੀ ਯੋਜਨਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ 'ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿਧੀ' ਦਾ ਮੂਲ ਆਧਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਬਿੰਬ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਹੜੇ ਕਿ 'ਖੇਡ-ਪਾਠ' ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਤੇ 'ਲਿਖਤ ਪਾਠ' ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ 'ਨਾਟ-ਰੂਪ' ਅਤੇ 'ਨਾਟ-ਸੰਚਾਰ' ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਕ੍ਰਿਤ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ 'ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ' ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਸਮੁੱਚੀ ਯੋਜਨਾ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੀ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਆਪਣਾ 'ਰੂਪ' ਅਤੇ 'ਆਕਾਰ' ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਦੀ ਲੋਅ ਵਿਚ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ, ਵਿਧੀ ਤੇ ਸੰਚਾਰ' ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਹਿਤ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਨਾਟ-ਰੂਪ' ਅਤੇ 'ਨਾਟ-ਸੰਚਾਰ' ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ-ਮੰਚ 'ਤੇ ਜਿੱਥੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਉੱਚਾ, ਸੰਬੋਧਨੀ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਉਚਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਚੇਤੰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਵਿਚ ਉਸਦਾ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕੁਝ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਇਕ ਪਾਸੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਜੋੜਦੀਆਂ ਹਨ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਤੱਤਾਂ (ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਰੂਪ-ਸੱਜਾ, ਸਹਾਇਕ ਸਮੱਗਰੀ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਧੁਨੀ, ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ) ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਧੁਰਾ ਬਣਾ ਕੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਦੋ ਤਰੀਕਿਆਂ 'ਨਾਟ-ਰੂਪ' ਅਤੇ 'ਨਾਟ-ਸੰਚਾਰ' ਵਿਚ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟ-ਰੂਪ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਧੀਨ ਕਥਾ-ਜੁਗਤਾਂ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਨਾ ਬਣਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਾਟ-ਵਸਤੂ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕੀ ਸਰੋਤੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਕਥਾ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ-ਰੂਪ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕਥਾ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੈ:

(ੳ) ਕਥਾ-ਜੁਗਤਾਂ

ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਟ-ਸੰਗਠਨ ਵਿਚ ਕਥਾ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟ-ਸੰਗਠਨ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਤੱਤ ਉਸਦਾ ਕਥਾਨਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵ 'ਕਥਾਨਕ' ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕੇਂਦਰੀ ਚੂਲ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕਥਾਨਕ ਰਾਹੀਂ ਹੀ 'ਨਾਟ-ਵਸਤੂ' ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾਨਕ ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ 'ਕਥਾ' ਪਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 'ਕਥਾ' ਦੀ 'ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ' ਹੀ 'ਕਥਾਨਕ ਉਸਾਰੀ' ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦੇਣ ਲਈ ਨਿਮਨ ਕਥਾ-ਜੁਗਤਾਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਥਾਨ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ:

I. ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਜੁਗਤ

II. ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਦੀ ਜੁਗਤ

III. ਢੁੱਕਵੇਂ ਸਿਰਲੇਖ ਦੀ ਜੁਗਤ

IV. ਲੋਕਧਰਾਈ ਕਥਾ-ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ ਜੁਗਤ

I. ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਕਥਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਿਉਂਤ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਵਿਚ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਤੀਕ ਅੱਗੋਂ ਪ੍ਰਤਿਮਾਮੂਲਕ ਚਿੰਨ੍ਹ (Lonic Sign), ਸੂਚਕੀ ਚਿੰਨ੍ਹ (Idexic Sign) ਅਤੇ ਸੰਕੇਤਕ ਚਿੰਨ੍ਹ (Symbolic Sign) ਵਿਚ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟ-ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਉਕਰੀਆਂ/ਬਣਾਈਆਂ ਨਦੀਆਂ, ਪਰਬਤ, ਪੰਛੀਆਂ ਦੀਆਂ ਤਸਵੀਰਾਂ ਆਦਿ ਪ੍ਰਤੀਕਆਤਮਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਚ 'ਤੇ ਧੂੰਏ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ, ਕਿਸੇ ਥਾਂ ਲੱਗੀ ਅੱਗ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ। ਕੁੱਤਿਆਂ/ਬਿੱਲੀਆਂ ਦਾ ਰੋਣਾ ਅਣਹੋਣੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਤੇਜ਼ ਰੋਸ਼ਨੀ ਗੁੱਸੇ ਦਾ ਅਤੇ ਮੱਧਮ ਰੋਸ਼ਨੀ ਯੋਗਮਈ ਅਵਸਥਾ ਦੇ ਸੂਚਕੀ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹਨ। ਇਉਂ ਹੀ ਨਾਟ-ਮੰਚ 'ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਮਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਝੰਡੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਪਾਰਟੀਆਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਰਲੇਖ ਵੀ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਰਥ ਦੇਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ, ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ 'ਤੇ ਬਿੰਬਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਟਕਸਾਲੀ

ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰਨ, ਵਿਆਕਰਨਿਕ ਰੂਪ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਸਮੱਸਿਆ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦੀਆਂ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਮੰਚ 'ਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਨਾ ਕਰ ਸਕਣਾ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਭਜਨੋ' ਵਿਚ 'ਪੂਰੋ' ਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਖੂਹ ਵਿਚ ਛਾਲ ਮਾਰਨ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉਪਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉਪਰ ਖੂਹ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਮੁਸ਼ਕਲ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਬਣਾਵਟੀ 'ਖੂਹ' ਨੂੰ ਮੰਚ ਉਪਰ ਲੈ ਕੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਮੰਚ ਦਾ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਘੇਰਾ ਘਿਰ ਜਾਣਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੇ ਬਾਹਰੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ:

ਜੋਗੀ : ਖੂਹ 'ਚ ਛਾਲ ਮਾਰ ਦਿੱਤੀ, ਪੂਰੋ ਨੇ ਖੂਹ 'ਚ ਛਾਲ ਮਾਰ ਦਿੱਤੀ, ਲੱਜ ਲਿਆ, ਸੇਮਿਆ ਛੇਤੀ, ਖੂਹ 'ਚ।

ਭਜਨੋ : ਹਾਂ-ਹਾਂ

ਜੀਤੋ : ਹਾਏ ਮੈਂ ਮਰ ਗਈ

(ਛਿੰਦਾ, ਸੇਮਾ, ਕਰਤਾਰਾ ਨੱਸੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ, ਛਿੰਦਾ ਲੱਜ ਚੁੱਕ ਕੇ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਘੜੰਮ ਦੀ ਆਵਾਜ਼)

ਜੀਤੋ : ਮਾਮੇ ਨੇ ਵੀ ਛਾਲ ਮਾਰ ਦਿੱਤੀ।

ਭਜਨੋ : ਜੋਗੀ ਡੁੱਬ ਗਿਆ। ਹਾਏ! ਮੇਰਾ ਭਰਾ ਡੁੱਬ ਗਿਆ।

ਜੀਤੋ : ਮਗਰੇ ਛਾਲ ਮਾਰ ਦਿੱਤੀ।

(ਦੋਵੇਂ ਬਾਹਰ ਨੂੰ ਦੌੜ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਬਾਹਰ ਹੁਣ ਬਹੁਤ ਰੌਲਾ ਹੈ।)

ਆਵਾਜ਼ : ਲੱਜ ਸੁੱਟੋ, ਲੱਜ ਜੋਗੀ... ਫੜ ਲੈ... ਫੜ ਲਈ.. ਖਿੱਚੋ-ਖਿੱਚੋ... ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ... ਸੰਭਲ ਕੇ ... ਸਹਿਜੇ... ਬੱਚ ਗਈ, ਬਚ ਗਈ ਜੀਂਦੀ ਐ, ਜੀਂਦੀ ਐ, ਬਚ ਗਈ ਭਿੱਜੀ ਹੋਈ ਪੂਰੋ ਨੂੰ ਚੁੱਕ ਕੇ ਉਹਦੇ ਕੋਠੇ ਨੂੰ ਲਿਜਾਂਦੇ ਹਨ।[12]

ਇਉਂ ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪੂਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀ ਭੀੜ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਦੋ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਕਿਸੇ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਸੰਬੰਧਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਬਿਆਨ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਪੂਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਚੀ-ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਾਹਰੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਦੋ ਤਰੀਕਿਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਉਚਾਰਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ’ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਸਰੀ ਅਰਥਹੀਣ ਧੁਨੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਇਉਂ ਨਾਟ-ਮੰਚ ਦਾ ਆਕਾਰ ਛੋਟਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀ ਭੀੜ ਨੂੰ ਮੰਚ ’ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਬਾਹਰੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ/ਧੁਨੀਆਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਮੰਚ ’ਤੇ ਆਤਮਾ ਦੀ ਆਵਾਜ਼, ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼, ਬੰਬਾਂ-ਤੋਪਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਹਰੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ/ਧੁਨੀਆਂ ਨਾਟ ਦੀ ਰੌਚਕਤਾ ਭੰਗ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕੀ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ‘ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ’ ਵਿਚ ਵੀ ਸਿਕੰਦਰ ਤੇ ਪੋਰਸ ਦੇ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੇ ਯੁੱਧ ਨੂੰ ਜਿਹਲਮ ਦੇ ਨਜ਼ਦੀਕ ਪਿੰਡ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਬਿਆਨ ਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਯੁੱਧ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ, ਪੋਰਸ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ‘ਰਾਜ ਕੁਮਾਰ’ ਦੇ ਬੰਦੀ ਬਣ ਜਾਣ, ਪੋਰਸ ਦੀ ਹਾਰ ਆਦਿ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਗਿਆਨ ਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ:

“ਇਕ ਬੁੱਢਾ : ਇਹ ਸਿਕੰਦਰੀ ਫੌਜ ਲੱਗਦੀ ਏ।

ਦੂਜਾ : ਨਹੀਂ ਬਈ ਇਹ ਤੇ ਦੇਸੀ ਬੰਦੇ ਨੇ।

ਤੀਜਾ : ਓਏ ਦੇਸੀ ਨਹੀਂ ਰਲੇ ਮਿਲੇ ਨੇ।”[13]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਪਰੋਕਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਮੰਚ ’ਤੇ ਪੇਸ਼ ਨਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਬਿਰਤਾਂਤਕ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਸਾਰੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਧਾਰਨ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਸੰਵਾਦ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਰੌਚਿਕਤਾ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੁੰਝਲਦਾਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਹਨਾਂ ਦੇ ਬਾਹਰੀ ਅਰਥ ਸਿੱਟਾ ਪੱਧਰੇ ਪਰ ਅੰਦਰੂਨੀ ਅਰਥ ਬਹੁਤ ਡੂੰਘੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ

ਦੇ ਰਚਨਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੂਝ ਤੇ ਬੌਧਿਕਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੂਝ ਤੇ ਬੌਧਿਕਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਸੀਮਤ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਅਰਥ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਸਲੀ ਅਰਥ ਲੁਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ' ਵਿਚ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਸੰਵਾਦ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਿਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕੀ ਘਟਨਾ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। 'ਫੁੱਲ' ਨੂੰ 'ਬੱਚੇ' ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਸੰਵਾਦ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ:

"ਗਾਰਗੀ : ਉਸਨੇ ਫੁੱਲ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਨਾਲ ਲਾ ਲਏ ਤੇ ਬੋਲੀ ਕਿਸੇ ਬੱਚੇ ਦੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਵਾਂਗ ਹਸੀਨ ਹਨ ਇਹ ਫੁੱਲ।

ਅਜੀਤ : ਇਹ ਸਭ ਸੁਣ ਕੇ ਅਫ਼ਸੋਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਆਪ ਉੱਤੇ ਗੁੱਸਾ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਇਦ ਉਹ ਇਹ ਬੱਚਾ ਆਪਣੀ ਖਾਤਰ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਮੇਰੇ ਲਈ ਬਚਾਉਣ ਦੇ ਜਤਨ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ।"[14]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਕਿਸੇ ਬੱਚੇ ਦੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਵਾਂਗ ਹਸੀਨ ਹਨ ਇਹ ਫੁੱਲ ਨੂੰ ਅਲੰਕਾਰ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਤੇ ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਤੇ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਵੀ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਰਾਹ ਉੱਪਰ ਚੱਲ ਕੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ।

ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਿਕ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਨਾਟਕ 'ਮੂਕ ਸੰਸਾਰ' ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਮ 'ਕਿਰਨ', 'ਛਾਇਆ' ਤੇ 'ਸੂਰਜ' ਆਦਿ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਨਾਂ ਹਨ। 'ਕਿਰਨ' ਤੇ 'ਛਾਇਆ' ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਸੂਰਜ ਦੇ ਹੱਥ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਹ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਰਤ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਵੀ ਕੋਈ

ਚਿੰਨ੍ਹ ਭਾਸ਼ਾਤਮਕ ਵਰਤਾਰੇ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਦੂਸਰੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜ ਕੇ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜੋੜ ਨਾਲ 'ਵਾਕ' ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਸੰਰਚਨਾ ਵਿਚ ਲੜੀਦਾਰ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਹਿਰੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਬੱਸ-ਗੱਡੀਆਂ ਦੇ ਹਾਰਨ, ਟੈਮਪੀਸ ਦੇ ਕਲਾਕ ਦੀ ਘੰਟੀ ਦੇ ਸੂਚਕੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੇਂਡੂ ਖੇਤਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ 'ਕੁੱਕੜ' ਦੇ ਬੋਲਣ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਚਿਹਨਕੀ ਸੂਚਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਡਰ, ਹਨ੍ਹੇਰੀ, ਮੀਂਹ, ਬਿਜਲੀ ਲਿਸ਼ਕਣ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵ-ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟ-ਮੰਚ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਚੱਲ ਰਿਹਾ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਗੰਭੀਰਤਾ ਤੇ ਖੁਸ਼ੀ ਦੇ ਸੂਚਕੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਅਧਿਐਨ ਦੌਰਾਨ ਇਹ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਆਮ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਵੱਖਰਤਾ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਾਕਾਰ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਚੱਲ ਰਹੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿਚਲੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਤੋੜਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਇਕ ਗੁਰੂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਸਿੱਖ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਾਖੀਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ 'ਨਾਟਕ ਨਾਮੁ ਸਮਾਲਿ ਤੂੰ', ਪਾਂਧੀ ਨਨਕਾਣਵੀ ਨੇ 'ਬੱਗੇ ਬੱਗੇ ਕੱਪੜੇ', ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨੇ 'ਗੁਰ ਬਿਨੁ ਘੋਰ ਅੰਧਾਰ' ਅਤੇ ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ ਨੇ 'ਸੱਜਣ ਠੱਗ' ਵਿਚ ਸੱਜਣ ਠੱਗ ਵਾਲੀ ਸਾਖੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਆਦਿ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਸਿਖ਼ਰ ਵਿਚ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਕਾਇਮ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਸੱਜਣ ਠੱਗ ਕੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਨ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਗੁੰਝਲ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਅਤੇ ਮਰਦਾਨੇ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸੱਜਣ ਦੇ ਅਤਿਆਚਾਰਾਂ ਦਾ ਪਰਦਾਫਾਸ਼ ਹੋਣ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਸਿਖਰ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਗੁੰਝਲ ਦਾ ਅੰਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਮਲਕ ਭਾਗੋ ਅਤੇ ਭਾਈ ਲਾਲੋ ਵਾਲੀ ਸਾਖੀ ਵੀ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਜਿਵੇਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ'

ਪਾਂਧੀ ਨਨਕਾਣਵੀ 'ਹੱਕੁ ਪਰਾਇਆ ਨਾਨਕਾ', ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਹੰਸ' ਅਤੇ ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮਲਕ ਭਾਗੋ' ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀ ਟੂਕਾਂ ਨੂੰ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਤਖਤੁ ਬੈਠਾ ਅਰਜਨ ਗੁਰੂ' ਵਿਚ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੀ ਸ਼ਹੀਦੀ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਕਾਰਨਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਰਚੀ ਗਈ ਬਾਣੀ 'ਸੁਖਮਨੀ ਸਾਹਿਬ' ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕੋਰਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਵਿਸਮਾਦੁ ਨਾਟ' ਕੋਰਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੀ ਭਾਈ ਗੁਰਦਾਸ ਰਚਿਤ ਵਾਰਾਂ ਦੀ ਪਉੜੀ 'ਸਤਿਗੁਰ ਨਾਨਕ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਮਿਟੀ ਧੁੰਧੁ ਜਗਿ ਚਾਨਣ ਹੋਆ' ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੋਰਸ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਇਕ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਦੂਜੀ ਘਟਨਾ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਨੂੰ ਜਨੇਊ ਪਾਉਣ ਵਾਲੀ ਸਾਖੀ', 'ਵੇਈਂ ਨਦੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼', 'ਹਰਿਦੁਆਰ ਖੇਤਾਂ ਨੂੰ ਪਾਣੀ ਦੇਣਾ', 'ਕਾਮਰੂਪ ਦੀ ਜਾਦੂਗਰਨੀ', 'ਸੱਜਣ ਠੱਗ', 'ਸਿੱਧਾਂ ਨਾਲ ਗੋਸ਼ਟਿ', 'ਮੱਕਾ ਘੁਮਾਉਣਾ', 'ਵਲੀ ਕੰਧਾਰੀ', 'ਮਲਕ ਭਾਗੋ' ਅਤੇ ਗੁਰੂ ਜੀ ਦੇ ਜੋਤੀ-ਜੋਤ ਸਮਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਾਖੀਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੋਰਸ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਤਮਜੀਤ ਤੇ 'ਤੱਤੀ ਤਵੀ ਦਾ ਸੱਚ' ਵਿਚ ਕੋਰਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨਾਟ-ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰਾਗੀ ਜਥਾ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਹਾਜ਼ਰ 'ਤੇ ਗ਼ੈਰ-ਹਾਜ਼ਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੋਰਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੇਵ ਜੀ ਦੀ ਮਹਾਨ ਕੁਰਬਾਨੀ ਦੇ ਦਰਦ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ:

ਅੱਜ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਪੰਨੇ ਫੋਲੋ, ਦਿਲ ਦਿਮਾਗ ਦੇ ਬੂਹੇ ਖੋਲ੍ਹੋ,
ਤੱਤੀ ਤਵੀ ਦੇ ਸੱਚ 'ਚੋਂ ਦੇਖੋ, ਕਿਸਦੀ ਕਿੰਨੀ ਅੱਖ ਹੈ ਕਾਣੀ।
ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਦੀ ਆਵੋ ਸੁਣੀਏ, ਤਪਦੀ ਹੋਈ ਦਰਦ ਕਹਾਣੀ,
ਤਈਆਂ ਉੱਤੇ ਬੈਠ ਕੇ ਬੋਲਣ, ਰੱਬ ਦੀ ਮਿੱਠੀ ਅੰਮ੍ਰਿਤ ਬਾਣੀ।[15]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਿੱਥੇ ਕੋਰਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜੋਸ਼ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਉੱਥੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

II. ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਹਿੱਸਾ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੀਤ ਵਿਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝੀਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਤੀਤ ਵਿਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਬੀਤੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ 'ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮੇਂ ਦੇ ਵਕਫੇ (ਦੋ ਦਿਨ, ਮਹੀਨਾ, ਹਫ਼ਤੇ) ਬਾਰੇ ਵੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸਧਾਰਨ, ਯਥਾਰਥਕ ਅਤੇ ਐਬਸਰਡ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਮ ਜੀਵਨ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਤੀਤ, ਵਰਤਮਾਨ ਤੇ ਭਵਿੱਖ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਪਾਸੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ, ਕਥਾ ਨਾਲ ਕਥਾ ਜੋੜ ਕੇ ਅਤੀਤ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਮਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਮਨਬਚਨੀ ਦੀ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਬੀਤੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਨਾਟਕ 'ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ' ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਾਤਰ 'ਮੀਨਾ' ਬਿਆਨੀਆਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਬਚਪਨ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸੁਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਘਟਨਾ ਸੁਣਾਉਂਦਿਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਿਛਲਝਾਤ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗੀਤਾ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਚਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉਪਰ ਅਤੀਤ ਵਿਚਲਾ ਵਾਤਾਵਰਣ ਉਸਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਮਿਸਟਰ ਸਿੰਘ ਤੇ ਮੀਨਾ ਵਿਚਕਾਰ ਸੰਵਾਦ ਚਲਦੇ ਹਨ।

ਸਿੰਘ : ਮੀਨਾ ਤੈਨੂੰ ਕੁਝ ਮੈਚਿਊਰਿਟੀ ਦਿਖਾਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਏ, ਬੱਚਿਆਂ ਵਾਂਗ ਬੀਹੇਵ ਨਾ ਕਰ। ਤੇਰਾ ਮੇਰਾ ਸੰਬੰਧ ਏ। ਤੇਰੀ ਮਾਂ ਦੀ ਇੱਛਾ ਏ ਕਿ ਇਹ ਸੰਬੰਧ ਹੋਰ ਵੀ ਗੂੜ੍ਹਾ ਹੋਵੇ।

ਮੀਨਾ : ਤੂੰ ਮੇਰੀ ਮਾਂ ਦਾ ਪਤੀ ਏ। ਪਹਿਲਾਂ ਈ ਬੜਾ ਗੂੜ੍ਹਾ ਸੰਬੰਧ ਏ ਸਾਡਾ। ਏਦੂੰ ਗੂੜਾ ਹੋ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਮੈਂ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਤੇਰੀ, ਪਤਾ ਕੀ ਲੱਗ ਸਕਦੀ ਆਂ।[16]

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਮਨ ਵਿਚ ਕੀ ਸੋਚਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੀਤ ਅਤੇ ਵਰਤਮਾਨ ਨੂੰ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਮੰਚ ਉਪਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਪਾਂਧੀ ਨਨਕਾਣਵੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬੱਗੇ ਬੱਗੇ ਕੱਪੜੇ' ਵਿਚ ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਨਾਲ ਸੱਜਣ ਠੱਗ ਦੀ ਚਰਿੱਤਰ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ 'ਅਣਖ ਦੀ ਜੋਤ' ਵਿਚ ਮਾਈ ਭਾਗੋ ਨਾਲ ਜੁੜੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਾਈ ਭਾਗੋ ਦੁਆਰਾ ਖਿਦਰਾਣੇ ਦੀ ਲੜਾਈ ਵਿਚ ਦਿਖਾਏ ਗਏ ਜੋਹਰ, ਜ਼ਖ਼ਮੀ ਹੋਣ ਅਤੇ ਗੁਰੂ ਦਾ ਸਾਥ ਛੱਡ ਕੇ ਆਏ 40 ਸਿੱਖਾਂ ਦੀ ਕਮਜ਼ੋਰੀ ਨੂੰ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਬਿਆਨਿਆਂ ਗਿਆ ਹੈ। ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜਿਸ ਡਿਠੇ ਸਭ ਦੁੱਖ ਜਾਇ' ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਲਾਲਚੰਦ ਦੀ ਗੁਰੂ ਹਰਿਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਪ੍ਰਤੀ ਈਰਖਾ ਅਤੇ ਸ਼ਾਹ ਰਾਜਾ ਰਾਮ ਸਿੰਘ ਦੇ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬ ਦਾ ਮੁਰੀਦ ਬਣਨ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ:

ਲਾਲ ਚੰਦ : (ਆਪਣੇ ਆਪ) ਗੁਰੂ ਹਰਿਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਸਾਹਿਬ! ਹਾਂ, ਰੋਪੜ ਦਾ ਸ਼ਾਹ ਰਾਜਾ ਰਾਮ ਵੀ ਉਨਾਂ ਦਾ ਮੁਰੀਦ ਬਣ ਗਿਐ। ਕਿੰਨੀ ਮਹਿਮਾ ਕਰਦਾ ਸੀ.... ਗੁਰੂ ਹਰਿਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਸਾਹਿਬ ਦੀ... ਮੈਂ ਪੂਜਾ ਕਰਵਾਣ ਲੈ ਕੇ ਗਿਆ ਸਾਂ, ਪਰ-ਪਰ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਲੋਪ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਸਕਿੰਟ ਪਿੱਛੋਂ ਚਾਨਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪੰਡਤ ਲਾਲ ਚੰਦ ਔਰ ਸ਼ਾਹ ਰਾਜਾ ਰਾਮ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।[17]

ਇਉਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਇਕ ਪਾਤਰ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦਾ ਹੋਇਆ ਭੂਤਕਾਲ ਵਿਚ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਮੁੜ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਸੰਤ 'ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ' (ਡਾ. ਹਰਿਭਜਨ ਸਿੰਘ), 'ਧੰਨ-ਧੰਨ ਰਾਮਦਾਸ ਗੁਰ' (ਇੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਗੋਗੋ ਆਣੀ), 'ਨਾਨਕ ਨਾਮੁ ਸਮਾਲਿ ਤੂੰ' (ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ) ਅਤੇ 'ਜੈਸਾ ਬੀਜੈ ਸੋ ਲੁਣੇ' (ਸਤਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਬੇਗੋਵਾਲੀਆ) ਵਿਚ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵਲੋਂ ਵਰਤ ਕੇ ਕਥਾਨਕ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕੜੀ ਵਿਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਜੱਸਾ ਸਿੰਘ ਆਹਲੂਵਾਲੀਆ (ਸ.ਸ.ਅਮੋਲ), ਸਮਰਾਟ ਅਸ਼ੋਕ (ਤ੍ਰਿਲੋਚਨ ਸਿੰਘ ਗਿੱਲ), ਵਾਰਿਸ (ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ) ਕਲਿੰਗਾ ਦਾ ਦੁਖਾਂਤ

(ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਆਹੂਜਾ)ਨੇ ਵੀ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਰੰਪਰਕ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨਾਲ ਜੁੜੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਭੂਤ ਤੋਂ ਵਰਤਮਾਨ ਅਤੇ ਵਰਤਮਾਨ ਤੋਂ ਭਵਿੱਖ ਕਾਲ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

III. ਢੁੱਕਵੇਂ ਸਿਰਲੇਖ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਕਈ ਵਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਦਾ ਆਭਾਸ ਸਿਰਲੇਖ ਵਿਚ ਹੀ ਕਰਵਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਜੋ 'ਢੁੱਕਵੇਂ ਸਿਰਲੇਖ' ਦੀ ਜੁਗਤ ਅਖਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲਿਖਦੇ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਨਾਲ ਲੈ ਕੇ ਚਲਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ, ਸੰਵਾਦ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਸਿਖ਼ਰ ਵੱਲ ਲੈ ਕੇ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਜਾਂ ਮੱਧ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਟਕਰਾਅ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਬੌਧਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਹੱਲ ਜਾਂ ਸਮੱਸਿਆ ਕੀ ਹੈ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਇਹ ਸੰਵਾਦ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਹਿਮੀਅਤ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਆਪਣੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਸੋਚ ਤੇ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਰਤਲਾਪ ਨੂੰ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਉਸ ਸਮੱਸਿਆ ਵੱਲ ਵੱਧਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਜਦੋਂ ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਹ ਮਹਿਸੂਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਟਕਰਾਉ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਮੱਸਿਆ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪਸ਼ਟ ਨਹੀਂ ਹੋਈ, ਉਸ ਸਮੇਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਤੋਂ ਉਲਟ, ਆਪ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚ ਬੋਲਦਾ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ: 'ਸਵੇਰ ਦੀ ਲੋਅ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰਾਜੂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਜੋ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਉਹ ਰਾਜੂ ਦੇ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਲੱਗਦੇ ਹਨ।

ਰਾਜੂ : ਜੇ ਅਸੀਂ ਕਿਸੇ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰੇ ਤੇ ਕੁਹਾੜੀਆਂ, ਗੈਂਤੀਆਂ, ਸਰੀਏ, ਲਾਠੀਆਂ ਚੁੱਕ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਇਹ ਕੁਹਾੜੀਆਂ ਲਾਠੀਆਂ ਆਪਣੀ ਤਕਦੀਰ ਬਦਲਣ ਲਈ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਚੁੱਕ ਸਕਦੇ? ਇਹ ਨੂੰ ਸਿਆਣੇ ਹਥਿਆਰਬੰਦ ਇਨਕਲਾਬ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ।[18]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਪ ਬੋਲਦਾ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਅਤੀਤ ਤੋਂ ਪਰਦਾ ਚੁੱਕਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਅਤੀਤ ਵਿਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਸਵਾਲ (‘ਅੱਗੋਂ ਕੀ ਹੋਵੇਗਾ’? ‘ਅਜਿਹਾ ਕਿਉਂ ਹੋਇਆ’) ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਲੇਖ ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਵੀ ਅਹਿਮ ਦਖ਼ਲ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਧੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਦੇ ਸਿਰਲੇਖਾਂ ਦੀ ਵਰਗ ਵੰਡ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

- ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਸਿਰਲੇਖ: ਪੂਰਨ (ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ), ਹੀਰ ਸਿਆਲ (ਫਿਰੋਜ਼ਦੀਨ ਸ਼ਰਫ਼), ਸਿਆਲਾਂ ਦੀ ਨੱਢੀ (ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ) ਸੋਹਣੀ ਮਹੀਂਵਾਲ, ਮਿਰਜ਼ਾ ਸਾਹਿਬਾਂ (ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ), ਹੀਰ ਰਾਂਝਾ (ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ) ਮੇਰਾ ਮਿਰਜ਼ਾ ਯਾਰ (ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਰੱਤਾ ਜਲਾਲੀ, ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ (ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ), ਪੂਰਨ (ਆਤਮਜੀਤ) ਸਾਹਿਬਾਂ, ਸੁੰਦਰਾਂ (ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ)
- ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਰੂਪ ‘ਨਕਲਾਂ’ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਸਿਰਲੇਖ:- ‘ਭੰਡ ਕਨੇਡਾ ਆਏ’ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ), ‘ਨਕਲਾਂ’ (ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ) ‘ਟਕੋਰਾਂ’ (ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ) ‘ਜੰਗੀ ਰਾਮ ਦੀ ਹਵੇਲੀ’ (ਸੁਰਿੰਦਰ ਮਕਨਾ)
- ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ ’ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸਿਰਲੇਖ: ਰਾਮ ਕਹਿ ਗਏ ਨੇ (ਭਾਗ ਸਿੰਘ) ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ (ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ) ਇਕ ਰਾਮਾਇਣ ਹੋਰ (ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ), ਬਾਲ ਰਾਮਾਇਣ (ਸੁਨੀਤਾ ਸਭਰਵਾਲ)
- ਲੋਕ ਖੇਡਾਂ ’ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸਿਰਲੇਖ:- ਭੰਡੋ ਭੰਡਾਰ (ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ) ਖੇਡਾਂ (ਜਗਦੀਸ਼) ਘੁੱਗੂ ਘੋੜੇ (ਗੁਰਦਰਸ਼ਨ) ਰੇਲ ਗੱਡੀ (ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ)
- ਮਦਾਰੀ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਸਿਰਲੇਖ: ਤਮਾਸ਼ੇ ਵਾਲਾ (ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ), ਮਦਾਰੀ (ਸ. ਨ. ਸੇਵਕ)
- ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਆਧਾਰਿਤ ਸਿਰਲੇਖ: ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ (ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ)
- ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀਆਂ ਕਾਵਿ ਟੂਕਾਂ ’ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸਿਰਲੇਖ: ਨਾਨਕ ਨਾਮੁ ਸਮਾਲਿ ਤੂੰ (ਗੁਰਿਦਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ) ਗਗਨ ਮੈਂ ਥਾਲੁ (ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ)

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਿਰਲੇਖ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇ, ਘਟਨਾ, ਸਥਾਨ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਹੋਣੀ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ।

IV. ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਕਥਾ-ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਵਸਤੂਗਤ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਕਥਾ-ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਕਥਾ-ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਅੱਗੋਂ ਲੋਕ ਮੋਟਿਫਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਕੇ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰ ਇਕੋ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਚਿਤਰਿਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਕਥਾ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਨੂੰ ਕਥਾ ਜੁਗਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਲੋਕ ਮਨ ਵਿਚ ਅਥਾਹ ਪਿਆਰ ਹੈ। ਲੋਕ ਕਥਾ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦਾ ਹਰ ਨਿੱਕਾ ਵੱਡਾ ਅੰਸ਼ ਲੋਕ ਕਥਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਅਕਸਰ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸਤਿਦੇਵ' ਵੀ ਲੋਕ ਕਥਾ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਦੀ ਸਮਾਜੀ, ਸਿਆਸੀ ਤੇ ਮਜ਼ਹੱਬੀ ਕੱਟੜਤਾ ਤੋਂ ਚੱਲ ਕੇ ਵਰਤਮਾਨ ਰਾਜਸੀ, ਸਮਾਜੀ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਦੇ ਸਫ਼ਰ ਨੂੰ ਤਹਿ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੁਰਾਤਨ ਵਿਰਸੇ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਮਿੱਥਿਅਕ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦੇ ਕੇ ਵਰਤਮਾਨ ਯੁੱਗ ਵਿਚਲੀ ਸਥਿਤੀ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਹੈ।

ਇਸੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਧੀਨ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ' ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਪੋਰਸ ਦੀ ਸਾਰੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅਤੇ 'ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ' ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਬੀਬੀ ਰਜਨੀ ਤੇ ਉਸਦੇ ਪਿੰਗਲੇ ਪਤੀ ਵਾਲੀ ਲੋਕ ਕਥਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਲੋਕ ਕਥਾ ਜੁਗਤ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧਾਉਂਦੀ ਹੋਈ ਨਾਟ-ਵਸਤੂ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਥਾਂ-ਪੁਰ ਥਾਂ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਤਾਂ ਭਾਵੇਂ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੀ ਜਾਪਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਲੋਕ-ਗੀਤ, ਲੋਕ ਸਾਜ਼ਾਂ, ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ, ਲੋਕ ਪਾਤਰਾਂ, ਵਹਿਮਾਂ-ਭਰਮਾਂ, ਲੋਕ ਗਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਖਾਣ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਆਦਿ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ 'ਨਾਟਕ ਦਾ

ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਯੋਜਨ' ਉਭਰਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪ 'ਨਕਲ' ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤ ਕੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

ਯੂਸਫ : ਕਿਆ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹੋ ਤੁਸੀਂ?

ਪਹਿਲਾ : ਹਜ਼ੂਰ ਅਸੀਂ ਨਕਲਾਂ ਲੈਂਦੇ ਹਾਂ।

ਦੂਜਾ : ਜਨਾਬ ਅਸੀਂ ਨੱਚਦੇ ਗੌਂਦੇ ਵੀ ਹਾਂ।

ਯੂਸਫ : ਕਿਸ ਦੀਆਂ ਬਾਂਦਰ ਨਕਲਾਂ ਲੈਂਦੇ ਹੋ ਤੁਸੀਂ?

ਪਹਿਲਾ : ਸਭ ਦੀਆਂ ਸਰਕਾਰ।

ਦੂਜਾ : ਤੁਹਾਡੀਆਂ ਵੀ ਲਾ ਦਿਆਂਗੇ ਜਨਾਬ।

ਪਹਿਲਾ : (ਬਾਂਦਰ ਨਕਲਾਂ ਸ਼ਬਦ ਤੋਂ ਖਾਰ ਖਾ ਕੇ) ਹਜ਼ੂਰ, ਸਾਡਾ ਹੁਨਰ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣਾ ਏ। ਅਸੀਂ ਹਾਸੇ-ਹਾਸੇ ਵਿਚ ਵੱਡੇ ਵੱਡਿਆਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਕਰਕੇ ਰੱਖ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ।

ਦੂਜਾ : ਹਜ਼ੂਰ, ਅਸੀਂ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਦੀਆਂ ਕਰਤੂਤਾਂ ਵੀ ਹਾਸੇ ਹਾਸੇ ਵਿਚ ਭੰਡ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ।[19]

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦੇ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਨਕਲ' ਦੀ ਇਕ ਹੋਰ ਉਦਾਹਰਨ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਪਹਿਲਾ : ਸੁਣੋ ਜਨਾਬ ਆਲਾ, ਕੀ ਕਹਿੰਦਾ ਨਕਲਾਂ ਵਾਲਾ!
ਅਸੀਂ ਰੋਈਏ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਰੋਣਾ, ਸੁਣੇ ਸਭ ਆਲਾ ਦੁਆਲਾ।[20]

ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਭੰਡਾਂ-ਮਰਾਸੀਆਂ' ਦੀ ਉਕਤ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤ ਮੌਕੇ 'ਤੇ ਵਿਅੰਗ ਘੜਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਰੌਚਕ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭੰਡਾਂ ਅਤੇ ਮਰਾਸੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਦਸ਼ਾ ਨੂੰ ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਸਗੋਂ ਉਸ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਵੀ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਭੰਡ ਆਪਣੀਆਂ ਵਿਅੰਗਮਈ ਟਿਚੱਰਾਂ ਨਾਲ ਮੱਧਕਾਲੀ ਦੌਰ ਵਿਚ ਹਾਕਮਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਲੁੱਟ-ਖਸੁੱਟ ਨੂੰ ਚਿਹਨਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਨਕਲ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਜਾ ਲਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ', ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ ਨੇ 'ਨਕਲਾਂ', ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਨੇ 'ਪਰਤ ਆਉਣ ਤਕ' ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਉੱਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਨਕਲਾਂ' ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵੱਲੋਂ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਪਰਤ ਆਉਣ ਤਕ' ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਪਹਿਲਾ : ਹਾਂ ਬਈ, ਮੱਖਣਾ! ਲੈ ਫੇਰ ਕਰੀਏ ਬਿਸਮਿੱਲਾ।

ਦੂਜਾ : ਯਾ ਅੱਲਾਹ।

ਪਹਿਲਾ : ਲੈ ਬਈ ਮੱਖਣਾ! ਅਸੀਂ ਗਏ ਬਾਜ਼ਾਰ

ਦੂਜਾ : ਅਸੀਂ ਗਏ ਬਾਜ਼ਾਰ।

ਪਹਿਲਾ : ਉਥੇ ਹੋ ਗਈਆਂ ਅੱਖਾਂ ਚਾਰ।

ਦੂਜਾ : ਹੋ ਗਈਆਂ ਅੱਖਾਂ ਚਾਰ।

ਪਹਿਲਾ : ਇਕ ਅਨਾਰ ਤੇ ਸੌ ਬੀਮਾਰ।[21]

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਨਕਲ' ਦੀ ਖੇਡ ਵਿਧੀ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਅੰਗ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰੌਚਕਤਾ ਭਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਮਦਾਰੀ' ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਉੱਤੇ ਪਿਆਂ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਨਾਟਕ ਨਾਟਕ ਨਾਟਕ' ਵਿਚ 'ਗੁਬਾਰੇ' ਅਤੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਨਾਟਕ 'ਤਮਾਸ਼ੇ ਵਾਲਾ' ਵਿਚ ਮਦਾਰੀ ਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਕਥਾਨਕ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਦੇ ਗੁਣ ਭਰੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਖੇਡਾਂ ਵੀ ਕਥਾਨਕ-ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਰਮਦ ਸਹਿਬਾਈ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਤੂੰ ਕੌਣ' ਵਿਚ ਬਾਲ-ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕ ਖੇਡਾਂ ਖੇਡਦੇ ਦਿਖਾ ਕੇ ਕਥਾਨਕ-ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ:

ਪਹਿਲਾ : ਇਹਨੇ ਅੱਜ ਹੀ ਸਾਰਾ ਇਲਮ ਬਸਤੇ ਵਿਚ ਪਾ ਕੇ ਘਰ ਲੈ ਜਾਣਾ ਜੇ

ਦੂਜਾ : ਬਈ ਲੁਕ ਛਿਪ ਜਾਣਾ ਮਕੱਈ ਦਾ ਦਾਣਾ।

ਪਹਿਲਾ : ਰਾਜੇ ਦਾ ਬੇਟਾ ਆਇਆ ਜੇ।

ਤੀਜਾ : ਓਇ ਲੁਕ ਛਿਪ ਜਾਣਾ, ਮਕੱਈ ਦਾ ਦਾਣਾ, ਬੇਬੇ ਦਾ ਨਿਆਣਾ ਆਇਆ ਜੇ।[22]

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਥਾਨਕ-ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਲੋਕ-ਖੇਡਾਂ ਦੀ ਖੇਡ ਵਿਧੀ, ਸਹਾਇਕ ਸਮੱਗਰੀ, ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਧੂ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਹਾਏ ਹਾਏ ਧੀਏ ਮੋਰਨੀਏ' ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲੋਕਾਂ ਖੇਡਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਜੀਵਨ ਯਥਾਰਥ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਇਕ-ਮਿਕ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ:

ਇਕ ਬੱਚਾ : ਵੱਡੋ ਨੀ ਵੱਡੋ ਇਹ ਗੁੱਤਾ ਫੂਕਣ ਵਾਲੀ ਖੇਡ, ਆਪਾ ਕੋਈ ਹੋਰ ਖੇਡ ਖੇਡੀਏ

ਸਾਰੇ ਬੱਚੇ : ਨੀ ਕਿਹੜੀ ਖੇਡ?

ਇਕ ਬੱਚਾ : (ਸੋਚਕੇ) ਆਪਾਂ ਨਾਟਕ ਖੇਡਦੇ ਹਾਂ।

ਸਾਰੇ : (ਹੈਰਾਨ ਹੋ ਕੇ) ਨਾਟਕ?

ਇਕ ਬੱਚਾ : ਹਾਂ, ਗੁੱਡੇ ਗੁੱਡੀ ਦੇ ਵਿਆਹ ਦਾ, ਆਪਾਂ ਨਾਟਕ ਖੇਡਾਂਗੇ ਗੁੱਡੇ ਗੁੱਡੇ ਦੇ ਵਿਆਹ ਦਾ।[23]

ਇਉਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾਨਕ ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਖੇਡਾਂ ਦਾ ਅਹਿਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਵੇਰਵਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਕੇ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਵੱਲੋਂ ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਨਲ ਦਮਯੰਤੀ' ਵਿਚ ਪ੍ਰੀਤ ਕਥਾ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਆਧਾਰ ਵੀ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਵੀ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਵੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਦੋਹਰੇ ਵਿਵਹਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚਰਿੱਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ:

ਬੰਤੂ : ਉੱਧਰੋਂ ਪਹੁੰਚ ਗਏ ਅਰਜਣ ਤੇ ਸੁਰਜਣ, ਲੱਗੇ ਕਰਨ ਯੁੱਧ, ਗੁੱਗੇ ਨਾਲ,

ਸਰਬਣ : (ਪੈਰੀਂ ਡਿੱਗ ਕੇ) ਮੈਨੂੰ ਬਚਾ ਲੈ, ਬੰਤੂ, ਮੈਨੂੰ ਨਾ ਮਾਰ!

ਮੁਲਖਾ : ਤੂੰ ਬਿਹਾਰੀ ਨੂੰ ਕਤਲ ਕੀਤਾ।

ਸਰਬਣ : ਮੈਂ ਗੁਨਾਹਗਾਰ ਤੇਰਾ, ਬੰਤੂ ਰਾਮਾ, ਮੈਂ ਪਾਪ ਕਮਾਇਆ,

ਮੇਰੀ ਜਾਨ ਬਖਸ਼ਦੇ, ਫੇਰ ਕਦੇ ਪਾਪ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਮੈਂ, ਬਖਸ਼ ਦੇ ਮੈਨੂੰ

ਮਿੰਦੋ : ਚਾਚਾ, ਨਾ ਮਾਰ ਇਹਨੂੰ[24]

ਇਉਂ ਚਰਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਵਿਹਾਰ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਾਂਗ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਾਂਗ ਕਾਰਜ ਕਰਕੇ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਉੱਤੇ ਭਾਵੇਂ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਉਹੀ ਨਾਟਕ ਵਧੇਰੇ ਮਕਬੂਲ ਹੋਏ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਢੰਗ ਉੱਤੇ ਲੋਕ-ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਅਤੇ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਲੋਕ-ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਨਿੱਗਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। 'ਨਾਟ-ਰੂਪ' ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹਨ:

(ਅ) ਭਾਸ਼ਾਈ-ਜੁਗਤਾਂ

ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਅਨੇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ-ਜੁਗਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਇਕ ਤੋਂ ਵਧੀਕ ਮਨੁੱਖਾਂ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਵਿਚੋਂ ਉਪਜੇ ਕਾਰਜਾਂ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਢਾਲਦਾ ਹੈ।

ਇਉਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ 'ਪਾਤਰਾਂ' ਰਾਹੀਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਅੱਗੋਂ 'ਵਾਰਤਾਲਾਪ' ਰਾਹੀਂ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਚਾਰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਆਧਾਰ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ 'ਭਾਸ਼ਾ-ਜੁਗਤਾਂ' ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਗ-ਵੰਡ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

I. ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ

II. ਅਪ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ

III. ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ

IV. ਦੂਸਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਣ ਦੀ ਜੁਗਤ

V. ਧੁਨੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦ-ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਜੁਗਤ

VI. ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਜੁਗਤ

VII. ਤਕੀਆ ਕਲਾਮ ਦੀ ਜੁਗਤ

VIII. ਚਿੰਨਾਂ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਜੁਗਤ

IX. ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ/ਵਾਰਤਾਲਾਪ

ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਲਈ' ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਭਾਸ਼ਾ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਨਿਮਨ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਚਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

I. ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕਿਸੇ ਖਿੱਤੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ-ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭੂਗੋਲਿਕ ਖਿੱਤਿਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਬੋਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ: ਮਾਝੀ, ਦੁਆਬੀ, ਮਲਵਈ, ਪੁਆਧੀ ਆਦਿ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਤੇ ਬੋਲਣ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਅੰਤਰ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ ਅਚੇਤ-ਸੁਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਅੱਛਰ ਸਿੰਘ ਕਾਹਲੋਂ ਅਨੁਸਾਰ, 'ਕੇਂਦਰੀ ਸਾਹਿਤਕ ਭਾਸ਼ਾ' ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨੀ ਆਸਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਸਥਾਨਕ ਉਪ-ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਇਹ ਕਾਰਜ ਕਰਨਾ ਕਠਿਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਚਨਾ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਉਸ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰੀ ਦੇ ਪੱਧਰ ਤੇ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸੋਚ ਵਿਚਾਰ ਅਤੇ ਸੂਝਬੂਝ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲੈਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ।[25]

ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾਕਾਰੀ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਬਲਸ਼ਾਲੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਚਰਿੱਤਰ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਾਂਗ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ ਹੀ ਹੈ ਜੋ ਸਥਾਨਕ ਖੇਤਰਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ, ਸੁਰ, ਟੋਨ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਪੇਂਡੂ : ਆਂਹਦਾ ਸੀ, ਲੜਾਈ ਝਗੜੇ ਵਿਚ ਜਿਹੜਾ ਪਹਿਲ ਕਰਦਾ ਏ ਉਹੋ ਜਿੱਤਦਾ ਏ। ਉਹ ਵੱਢ ਟੁੱਕ ਕਰਨ ਲਈ ਤਿਆਰ ਬੈਠੇ ਨੇ।

ਸਰਦਾਰ : ਹੱਛਾ ਜੀ! ਅਜੇ ਮੰਨਦਾ ਈ ਨਹੀਂ, ਪਾਣੀ ਭਰਦੇ ਆਂ ਸਰਕਾਰ ਦਾ ਪਾਣੀ।

ਜੈਕੁਰ : (ਨਖਰੇ ਨਾਲ) ਹੇਖਾਂ ਕੀ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਏ।[26]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਇਲਾਕਾਈ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਹਿਲੂ ਬਣਾ ਕੇ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਲਹਿਜ਼ਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਪਿੱਚ, ਟੋਨ ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵੱਖਰੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀ ਹੈ।

ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉਸਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਉਸਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਅਸਲੀਅਤ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਸਦੇ ਸੰਵਾਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਪੇਂਡੂ ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਠੇਠ ਪੇਂਡੂ ਬੋਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪੇਂਡੂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਵਰਤੇ ਗਏ ਅਖਾਣ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਮਾਝੀ ਰੰਗਤ ਭਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਸਨੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਵਾਇਆ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ 'ਹੈ' ਨੂੰ 'ਏ', 'ਹੀ' ਨੂੰ 'ਵੀ', 'ਹਨ' ਨੂੰ 'ਨੇ', 'ਹਾਂ' ਨੂੰ 'ਆ' ਲਿਖਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਸ਼ਾਮੂ-ਸ਼ਾਹ', 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਕੌਰਾ : ਸ਼ੁਕਰ ਏ ਰੱਬ ਦਾ ਇਹ ਵੀ ਰਾਤ ਦਿਨ ਦਾ ਸਹਿੰਸਾ ਲੱਥਾ। ਮੇਰੀ ਤਾਂ ਫ਼ਿਕਰ ਨਾਲ ਜਾਨ ਸੁਕਦੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ।

ਹੁਸ਼ਿਆਰ ਚੰਦ : ਵੇਖ ਰੱਬ ਨੇ ਕਿਹਾ ਚੰਗਾ ਢੋ ਮਿਲਾਇਆ ਏ। ਸਹਿਜ ਪੱਕੇ ਸੋ ਮਿੱਠਾ ਹੋ। ਤੂੰ ਬੜੀ ਕਾਹਲੀ ਪਈ ਹੋਈ ਸੈਂ।[27]

ਨੰਦੇ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਸ਼ਬਦਾਂ 'ਲੋਢਾ ਵੇਲਾ, ਬੱਧਾ, ਹੱਛਾ, ਜਾਤੀ ਊ, ਢੀਗਾ, ਬਕੜਵਾਹ, ਛੇੜਾਂ, ਦੰਮਾਂ, ਢੇਰੀ ਖਾ, ਖਲੋਤਾ, ਏਜ, ਮਾਂਦੀ, ਹੇਖਾਂ, ਝਬਦੀ, ਓੜਕ, ਡਿਆ, ਅਲੋਕੀ, ਜਿਕੂੰ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਉੱਪਰ ਅਧਾਰਿਤ ਲਏ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਬੜੀ ਨੇੜਿਉਂ ਵੇਖਿਆ ਹੈ। ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ, ਰਹੁ–ਰੀਤਾਂ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਾਫ਼–ਸਾਫ਼ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਜੋ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਤੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜ ਸਕੇ। ਉਹ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਵੀਸ਼ਰੀਆਂ, ਨਕਲਾਂ ਅਤੇ ਸੱਥ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਨੂੰ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਬੁੱਧੀ ਦੀ ਥਾਂ ਮਨ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਹਲੂਣਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਮਾਝੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਂਚਲਿਕ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਧਮਕ ਨਗਾਰੇ ਦੀ' ਵਿਚ ਮਾਝੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਇੰਝ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਮਰਾਸੀ : ਉਹ ਕਹਿਨਾ–ਕਹਿਨਾ ਚਲੋ ਮੀਆ ਜੀ, ਜਾਣ ਦਿਓ ਇਨਾ ਛੋਹਰਾਂ ਨੇ।

ਮਰਾਸੀ : ਓ ਸ਼ਾਬਾਸ਼–ਮੀਆਂ ਜੀ ਇਹਦੇ ਵਿਚ ਹਾਲੇ ਜਾਨ ਹੈਗੀ ਜੇ, ਇਹਦੇ ਉੱਤੇ ਤੁਹਾਡੀਆਂ ਕੁਤਬਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਅਸਰ ਨਹੀਂ ਜੇ ਹੋਇਆ।[28]

ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਅਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ੁੱਧੀ ਦਾ ਪੂਰਨ ਗਿਆਨ ਹੈ। ਉਹ 'ਨਹੀਂ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਨੀ', 'ਹੀ' ਨੂੰ 'ਈ' 'ਤੁਹਾਨੂੰ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਥੋਨੂੰ', 'ਤੁਹਾਡੇ' ਨੂੰ 'ਥੋਡਾ' ਲਿਖਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਨਾਰਕੀ' ਵਿਚ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਈ ਹੈ:

ਧੰਨਪਤ : ਤੇਰਾ ਕੁਝ ਤਾਂ ਅਸਰ ਹੋਣਾ ਵੀ ਸੀ ਨਾ। ਤੂੰ ਘੰਟੇ ਲਾ ਛੱਡਦੀ ਏਂ ਕੱਪੜੇ ਪਾਣ ਤੇ ਮੈਂ ਤਾਂ ਕੁਝ ਮਿੰਟ ਵੀ ਲਾਏ ਨੇ। ਉਠ ਫੇਰ ਜਰਾ ਪਿਆਰ ਕਰ।

ਲਲਿਤਾ : ਕਿਉਂ ਐਡਾ ਈ ਹੜ੍ਹ ਆ ਗਿਆ ਏ ਪਿਆਰ ਦਾ?[29]

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ, ਬਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ, ਅੰਨ੍ਹੇ ਨਿਸ਼ਾਨਚੀ ਕਿਹਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਮੌਤ, ਝਨਾਂ ਦੇ ਪਾਣੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾਈ ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਮਾਲਵੇ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਇਕ 'ਨਾਟ-ਜੁਗਤ' ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ (ਲੱਕੜ ਚੱਬ, ਭੰਗਾ, ਨਾਹਰੀ, ਮਿੰਦ੍ਹੋ, ਘੋਗਾ) ਦੀ ਉਚਾਰਨ-ਸ਼ੈਲੀ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਉੱਚੀ ਸੁਰ/ਪਿੱਚ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਦਵਿੰਦਰ ਦਮਨ, ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ, ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ, ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਆਦਿ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

II. ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਕਿਸੇ ਵੀ ਮਨੁੱਖੀ ਵਿਹਾਰ ਵਿਚ ਇਲਾਕਾਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ 'ਉਪ ਭਾਸ਼ਾ' ਅਤੇ ਸਮੂਹਿਕ ਅਵਚੇਤਨ ਦੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ 'ਅਪਭਾਸ਼ਾ' ਦਾ ਦਖ਼ਲ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਸਮੂਹਿਕ ਅਵੇਚਤਨ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਨਿੱਜੀ ਵਿਹਾਰ, ਸੁਭਾਅ ਆਦਤਾਂ ਆਦਿ ਵੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਅਪ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਵਿਚ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿੱਟਾ ਇਹ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਵਿਖਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾਗਤ ਪਰਿਪੇਖ ਉਸਾਰਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਅਪੱਤੀਜਨਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਭਾਵ ਕਿ ਉਹ ਸ਼ਬਦ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਗਾਲ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਲਾਹਨਤਾਂ ਆਦਿ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੱਧ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੱਭਿਅਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਗਿਣਿਆ ਜਾਂਦਾ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਗਾਲ੍ਹਾਂ ਕਢਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਅਸ਼ਲੀਲ ਪ੍ਰਤੀਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਮੌਕੇ ਤੇ ਸਥਿਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਢੁੱਕਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਲੋਪ ਹੋ ਰਹੀ ਮਲਵਈ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਜਿਉਂਦਾ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਝਨਾਂ ਦੇ ਪਾਣੀ' ਵਿਚ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਜੱਗਾ : ਤੀਵੀਂ ਤਾਂ ਕੰਜਰ ਦਿਆ, ਸੱਚੀ ਖਰਬੂਜੇ ਅਰਗੀ ਪੱਟੀ ਫਿਰਦੈ। ਇਹਨੇ
ਵਿਆਹ ਕਿਵੇਂ ਕਰਵਾ ਲਿਆ ਓਏ ਤੇਰੇ ਭੂੰਡ ਜੇ ਨਾਲ।[30]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਜ਼ਰੀਏ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇਲਾਕਾਈ ਵੱਖਰਤਾ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚਲੀਆਂ ਆਮ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਗਾਲ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬੜੇ ਸਹਿਜੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ (ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ, ਅਨਜੋੜ, ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ) ਅਤੇ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ (ਕਲ ਕਾਲਜ ਬੰਦ ਰਵ੍ਹੇਗਾ, ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ) ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਥਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤਦੇ ਹਨ।

ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ', 'ਅੰਨ੍ਹੇ ਨਿਸ਼ਾਨਚੀ' ਦੇ ਫੱਟੇ ਚੱਕ ਅਤੇ 'ਤੂੜੀ ਵਾਲਾ ਕੋਠਾ' ਦੇ ਧਰਮੇ ਦੀ ਦੁਖਾਂਤ ਹੋਣੀ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹਾਸੇ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਗੱਲ ਗੱਲ 'ਤੇ ਗਾਲ੍ਹ ਕੱਢਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਗਾਲ੍ਹਾਂ ਅਸ਼ਲੀਲ ਲਗਦੀਆਂ ਹਨ, ਪਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਹੋਣੀ ਦੇ ਭੋਗਣਹਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਕੋਲ ਆਪਣੇ ਕ੍ਰੋਧ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਹੋਰ ਕੋਈ ਵਸੀਲਾ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਸਿੱਧੇ ਵੀ ਹਨ, ਮੋਹਖੋਰੇ ਵੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਲੱਛਣ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚੋਂ ਝਲਕਦੇ ਹਨ। ਜਿਹੜੇ ਦਰਸ਼ਕ ਜਾਂ ਪਾਠਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ 'ਅਸ਼ਲੀਲ', 'ਉਜੱਡ' ਅਤੇ 'ਗੰਵਾਰ' ਬੋਲਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦੇ ਹਨ, ਉਹ ਹੀ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਦਾ ਮੁੱਲ ਪਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਇਹ ਸੰਵਾਦ ਸਾਊ ਦੰਭ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਨਹੀਂ, ਸਾਊ ਵਿਹਾਰ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਹਨ:

ਧਿੰਦੀ : ਭੈਣ ਦੇਣੇ ਦਾ, ਹਰਾਂਬੜਾ ਦਿਓ, ਖੜ੍ਹ ਜੋਂ ਥੋਡੀ ਮਾਂ ਦੀ.......[31]

ਇਉਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਗਾਲ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵੱਖਰਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਗਾਲ੍ਹਾਂ ਉਸਦੇ ਨਾਟ-ਪਾਠਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਬੁਣੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ ਕਿ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਸੁਭਾਵਕ ਹੀ ਨਿਕਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਕੋਈ ਨੁਸਕਾਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ।

ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮੈਂ ਤਾਂ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ' ਵਿਚ ਵੀ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਸਿੰਘ : ਮੀਨਾ ਤੈਨੂੰ ਕੁਝ ਮੈਚਿਊਰਿਟੀ ਦਿਖਾਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਏ, ਬੱਚਿਆਂ ਵਾਂਗ ਬੀਹੇਵ ਨਾ ਕਰ। ਤੇਰਾ ਮੇਰਾ ਇਕ ਸੰਬੰਧ ਏ। ਤੇਰੀ ਮਾਂ ਦੀ ਇੱਛਾ ਏ ਕਿ ਇਹ ਸੰਬੰਧ ਹੋਰ ਵੀ ਗੂੜ੍ਹਾ ਹੋਵੇ।

ਮੀਰਾ : ਤੂੰ ਮੇਰੀ ਮਾਂ ਦਾ ਪਤੀ ਏ। ਪਹਿਲਾਂ ਈ ਬੜਾ ਗੂੜ੍ਹਾ ਸੰਬੰਧ ਏ ਸਾਡਾ। ਏਦੂ ਗੂੜ੍ਹਾ ਹੋ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਮੈਂ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਤੇਰੀ, ਪਤਾ ਕੀ ਲੱਗ ਸਕਦੀਆਂ।"[32]

ਇਸੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਭੁੱਬਲ ਦੀ ਅੱਗ' ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ 'ਅਪਭਾਸ਼ਾ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਮਾਸਟਰ : ਤੇਰੀ ਇਹ ਜ਼ੁਰਅਤ ਕਿ ਤੂੰ ਜੈਲਦਾਰ ਦੇ ਮੁੰਡੇ ਦੇ ਥੱਪੜ ਮਾਰੇਂ ਤੇ ਨੰਬਰਦਾਰ ਦੇ ਮੁੰਡੇ ਦੇ ਦੰਦੀ ਵੱਢੇਂ...? ਹਰਾਮੀਆਂ ਤੇਰੇ ਮੈਂ ਕੱਢਦਾ ਬਲ... ਮੇਰਾ ਸਾਲਾ ਕੁਜ਼ਾਤ ਨਾਲੇ ਮੈਨੂੰ ਮਰਵਾਊ, ਨਾਲੇ ਆਪ ਮਰੂ, ਜੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿਉਆਂ ਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗ ਗਿਆ, ਮੈਨੂੰ ਬਾਡਰ ਦਿਖਾ ਦੇਣਗੇ... ਵਿਗੜਿਆਂ ਤਿਗੜਿਆਂ ਦਾ ਡੰਡਾ ਈ ਪੀਰ ਹੁੰਦੈ।[33]

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਾਲਵੇ ਦੀਆਂ ਉੱਚੀਆਂ ਨੀਵੀਆਂ ਜਾਤਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੀ ਜਾਂਦੀ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਇਕ ਪਾਸੇ ਮਲਵਈ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਦੋ ਰੂਪਾਂ (ਪ੍ਰਵਾਣਿਤ ਅਤੇ ਅਪ੍ਰਵਾਣਿਤ) ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪ੍ਰਵਾਣਿਤ ਰੂਪ ਨੂੰ ਬੋਲਣ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਪ੍ਰਵਾਨਗੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਮਲਵਈ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਲੋਕ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਰੀਤਾਂ-ਰਸਮਾਂ ਦਾ ਨਿਭਾਓ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਸਮਾਜਿਕ ਪ੍ਰਵਾਨਗੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਦੋ-ਅਰਥਕ ਜਾਂ ਸਿੱਧੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਗੁੱਸਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਜਦਕਿ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਪ੍ਰਵਾਣਿਤ ਰੂਪ ਨੂੰ ਬੋਲਣ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਪ੍ਰਵਾਨਗੀ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਲਈ ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਪ੍ਰਵਾਣਿਤ ਰੂਪ ਦੇ ਅਰਥ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ-ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲਈ ਗੁੱਸੇ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦੇ ਹਨ।

III. ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਰੌਚਕਤਾ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਪਾਠਕਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਤੀ ਵੱਧ ਦਿਲਚਸਪੀ ਪੈਦਾ ਕਰੇ ਅਤੇ ਵਧੇਰੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋਵੇ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਥੋੜ੍ਹੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉਪਰ ਵਰਤ ਕੇ ਅਸਲੀਅਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਸਿਰਫ਼ ਲਿਖਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉਪਰ ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤ ਰੂਪ ਵਿਚ

ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਇਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਹੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮਰਦ ਮਰਦ ਨਹੀਂ ਤੀਵੀਂ ਤੀਵੀਂ ਨਹੀਂ' ਦਾ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਤੀਵੀਂ : ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ! ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਨੂੰ ਕੀ ਹੋ ਗਿਐ।

(ਟਹਿਣੀਆਂ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਜਿਸਮ ਨੂੰ ਫੜ੍ਹ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਚੀਕਾਂ ਮਾਰ ਰਿਹਾ ਹੈ।)

ਮਰਦ : ਇਹ ਕੀ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਤੀਵੀਂ : ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਨੂੰ ਬਚਾਉ।

(ਟਹਿਣੀਆਂ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਨੂੰ ਉਪਰ ਚੁੱਕ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਚੀਕਾਂ ਮਾਰਦਾ ਹੈ। ਤੀਵੀਂ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਵੱਲ ਵੱਧਦੀ ਹੈ। ਟਹਿਣੀਆਂ ਇੱਕ ਡਰਾਉਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਨੂੰ ਗਾਇਬ ਕਰ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਉਸ ਦੀਆਂ ਚੀਕਾਂ ਵੀ ਬੰਦ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਕੀ ਹੋ ਗਿਆ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਨੂੰ।)

ਮਰਦ : ਟਹਿਣੀਆਂ ਨੇ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਨੂੰ ਖਾ ਲਿਆ।[34]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰਾ ਕਾਰਜ ਸੰਕੇਤਕ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਪੂਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰੱਖਤ ਲਈ ਟਹਿਣੀ ਸੰਕੇਤਕ ਕਾਰਜ ਵਜੋਂ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਰੱਸੀਆਂ ਉਪਰ ਪੱਤੇ ਲਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦਰੱਖਤ ਉਪਰ ਲਾਲ ਅਤੇ ਹਰੇ ਰੰਗ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪਾ ਕੇ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ' ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਪੋਰਸ ਦੀ ਸੈਨਾ ਸਿਕੰਦਰ ਦੇ ਹੱਥੋਂ ਹਾਰ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਸੈਨਿਕਾਂ ਦਾ ਯੁੱਧ ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਜ਼ਖ਼ਮੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਪਏ ਹੋਣਾ, ਇਹ ਸਾਰਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਲੋਂ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੈਨਿਕ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਜ਼ਖਮਾਂ ਨਾਲ ਤੜਫ ਰਹੇ ਹੋਣ ਤੇ ਆਪਣੀ ਮੁਕਤੀ ਲਈ ਅਰਦਾਸਾਂ ਕਰਦੇ ਹੋਣ। ਸੰਕੇਤਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਕ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਵਿਧਾਵਾਂ ਕਹਾਣੀ, ਨਾਵਲ, ਕਵਿਤਾ ਆਦਿ ਵਿਚ ਵੀ ਸੰਕੇਤਾਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਹ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਬਣਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ 'ਇਕ ਰਮਾਇਣ ਹੋਰ' ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅੰਗੂਠੇ

ਨਾਲ ਰੁਪਈਏ ਨੂੰ ਉੱਪਰ ਉਛਾਲਣ ਦੇ ਸੰਕੇਤ ਨਾਲ ਸਾਰੀ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਰੁਪਈਆ ਸਾਰੇ ਕੰਮ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਰੋਣੀ : ਕਿਹੜੇ ਕਰਮ? ਕਰਮ ਤਾਂ ਸਰਦਾਰ ਜੀ, ਇਹਦਾ ਦੋਹੇ ਵੇਲੇ ਪਾਣੀ ਭਰਦੇ ਐ। 'ਉਂਗਲ ਤੇ ਅੰਗੂਠੇ ਨਾਲ ਰੁਪਈਏ ਖੜਕਾਉਣ ਦੀ ਐਕਟਿੰਗ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ। ਸਭ ਇਹਦੀ ਲੀਲਾ ਐ ਛੋਟੇ ਭਾਈ, ਇਹਦੀ। ਸਿੱਖੀ ਦਾਵਾ ਤਾ ਐਂਵੇ ਕਹਿਣ ਕਹਾਉਣ ਦੀ ਗੱਲ ਐ, ਵਿਚੋਂ ਤਾਂ ਇਹ ਸ਼੍ਰੀ ਮਾਨ ਜੀ, ਉਹੀ ਨੇ ਜਿਹਨਾਂ ਦਾ ਭੋਜਨ ਖਾਣ ਤੋਂ ਬਾਬੇ ਨਾਨਕ ਨੇ ਇਨਕਾਰ ਕਰਤਾ ਸੀ।"[35]

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੋਣੀ, ਉਂਗਲ ਤੇ ਅੰਗੂਠੇ ਨਾਲ ਜੋ ਕਾਰਜ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਉਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਰੁਪਈਆਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅੰਗੂਠੇ ਨਾਲ ਉਪਰ ਨੂੰ ਸੁੱਟਣ ਵਾਲੀ ਵਸਤੂ, ਭਾਵੇਂ ਦਿਖਾਈ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦੀ, ਪਰ ਸੰਕੇਤ ਰੁਪਈਏ-ਪੈਸੇ ਵੱਲ ਹੀ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਜਦੋਂ ਇਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਿਸੇ ਦੂਸਰੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਾਲ ਅੱਖ ਮਿਲਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਭਿਨੇਤਾ ਬਿਨਾਂ ਕੋਈ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹਾਵਾਂ–ਭਾਵਾਂ ਜਰੀਏ ਸਭ ਕੁਝ ਕਹਿ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਕੇਤਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਿਤੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕਿਤੇ ਉਤਰ ਦਾ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜ਼ਹਿਰ' ਦੇ ਅੰਤਿਮ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਉੱਪਰ ਇਹ ਹਾਵ–ਭਾਵ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ:

ਔਰਤ : (ਹੱਸਦੀ ਹੋਈ) ਦੀਪਕ ਤੇ ਸੋਨੂੰ ਦੇ ਨਾਮ, (ਖੁਸ਼ੀ ਦੇ ਆਲਮ ਵਿਚ ਗਲਾਸ ਚਾਰਾਂ ਦੇ ਹੋਠਾਂ ਤੱਕ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਚੀਨੂੰ ਚਿਮਟੇ ਨਾਲ ਫੜੀ ਛਿਪਕਲੀ ਲੈ ਕੇ ਗੁਜ਼ਰਦਾ ਹੈ, ਹੱਥ ਹੋਠਾਂ ਤੇ ਅਟਕ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਆਪੋ ਵਿਚ ਨਿਗ੍ਹਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਤੇ ਗਿਲਾਸ ਵਾਪਿਸ ਮੇਜ਼ ਤੇ ਪਰਤਦੇ ਹਨ, ਇਕ ਸਵਾਲ ਖੜਾਅ ਵਿਚ ਤੈਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।)

(ਪਰ ਪਹਿਲਾਂ ਇਹ ਸ਼ਰਬਤ ਕੌਣ ਪੀਵੇਗਾ।)[36]

ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸਾਵਣ ਆਇਆ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਤੀਆਂ ਦਾ ਕਾਰਜ ਚਿਤਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਰਾ ਕਾਰਜ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੁੜੀਆਂ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਪੀਘਾਂ ਝੂਟਣਾ, ਗੱਲਾਂ ਕਰਨੀਆਂ, ਉਦਾਸੀ ਨਾਲ ਪਿੰਡ ਵੱਲ ਵੇਖਣਾ ਆਦਿ ਨਾਲ ਸਾਵਣ ਦੀਆਂ ਤੀਆਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

IV. ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪਰਿਪੱਕਤਾ ਲਈ, ਸੂਖ਼ਮ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਲਈ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚੰਡ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੀ ਸਮਝ ਅਨੁਸਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਪ੍ਰੀਤ ਮਹਿੰਦਰ ਸੇਖੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਕੁਰਕਸ਼ੇਤਰ' ਵਿਚ ਤੇਜ਼ ਚੱਲ ਰਹੀ ਹਨ੍ਹੇਰੀ ਅਤੇ ਅਸਮਾਨ ਵਿਚ ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਚਮਕ ਅਤੇ ਬੱਦਲਾਂ ਦੀ ਗੜਗੜਾਹਟ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀ ਹੋਣੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ:

> (ਰਾਤ ਦਾ ਵੇਲਾ ਹੈ। ਬੱਦਲ ਦੀ ਗਰਜ ਤੇ ਤੇਜ਼ ਹਵਾ ਚੱਲਣ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਆ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਚਮਕ ਵਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਅਰਵਿੰਦ ਬੇਚੈਨੀ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਕਮਰੇ ਵਿਚ ਟਹਿਲ ਰਿਹਾ ਹੈ...)
>
> ਸਰੋਜ : ਅਰਵਿੰਦ!
>
> ਅਰਵਿੰਦ: ਮੌਸਮ ਬਹੁਤ ਖ਼ਰਾਬ ਹੋ ਗਿਐ...ਰਾਤ ਬੇਚੈਨ ਐ।
>
> ਸਰੋਜ : ਪਰ ਤੁਸੀਂ...(ਅਰਵਿੰਦ ਕੋਲ ਆਉਂਦੀ ਹੈ।)
>
> ਅਰਵਿੰਦ: ਇਹ ਝੱਖੜ ਆਲ੍ਹਣਿਆਂ ਨੂੰ ਝੰਬਕੇ ਦਰਖੱਤਾਂ ਤੋਂ ਥੱਲੇ ਸੁੱਟ ਦਿੰਦੈ...ਹੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੇ ਬੋਟ... ਭਿੱਜੇ ਖੰਭ ਫੜਫੜਾਉਂਦੇ ਪੰਛੀ...ਚੀਕਦੇ ਨੇ, ਕੁਰਲਾਉਂਦੇ ਨੇ... ਕੇਹਾ ਦਰਦਨਾਕ ਮੰਜ਼ਰ ਐ।[37]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਰਵਿੰਦ ਨੂੰ ਬਾਹਰ ਚੱਲ ਰਹੀ ਤੇਜ਼ ਹਨ੍ਹੇਰੀ ਅਤੇ ਬਾਰਿਸ਼ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਦੇ ਪੇਟ ਵਿਚ ਪਲ ਰਹੀ ਬੇਟੀ ਦੀ ਮੌਤ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਜਮ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਗਹਿਰਾਈ ਭਰਨ ਦੀ ਇਹ ਜੁਗਤ ਭਾਵੇਂ ਇਬਸਨ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵਿਚ

ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਦਿਖਾਈ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ 'ਝਨਾਂ ਦੇ ਪਾਣੀ', 'ਭੱਜੀਆਂ ਬਾਹੀਂ', 'ਸੱਤ ਬਗਾਨੇਂ' ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਚੰਦਨ ਦੇ ਓਹਲੇ', 'ਸਿਰਜਣਾ', 'ਇਸ ਚੌਂਕ ਤੋਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦਿੱਸਦਾ ਹੈ' ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਾਇਰੀ', 'ਮੇਦਨੀ' ਰਾਣਾ ਜੰਗ ਬਹਾਦਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬੋਦੀ ਵਾਲਾ ਤਾਰਾ' ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ', 'ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ', 'ਪੱਤਣ ਦੀ ਬੇੜੀ', ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਨਰਕ' ਵਿਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਕੋਲੋਂ ਵੀ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਹੀ ਸੰਵਾਦ ਬੁਲਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਸਮਾਜ, ਟੋਲੀ, ਦੇਸ, ਫੌਜ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਪਾਰਟੀ ਆਦਿ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਇਕ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਉਸੇ ਨਾਮ ਨਾਲ ਬੁਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਕ ਨਾਥ ਅਕਲਮੰਦ' ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਲੋਕ ਨਾਥ ਨੂੰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜੋ ਕੂੜੇ ਵਿਚ ਕੂੜਾ ਹੋਇਆ ਸੁੱਤਾ ਪਿਆ ਹੈ। ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਸਮਾਜ ਬਣਦਾ ਹੈ, ਲੋਕ ਜਦੋਂ ਤੱਕ ਜਾਗਰੂਕ ਨਹੀਂ ਹੋਣਗੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਸਮਾਜ ਸੁੱਤਾ ਰਹੇਗਾ। ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਗੰਦ ਹੀ ਗੰਦ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਜਾਗਰੂਕ ਵਿਅਕਤੀ 'ਜੀਵਨ ਲਾਲ' ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਮਾਜ ਵਿਚਲੀ ਗੰਦਗੀ ਨੂੰ ਸਾਫ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਜਾਗਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਹੀ ਇਸ ਸਮਾਜ ਵਿਚਲੀ ਗੰਦਗੀ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕੇਗਾ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਚੀਜ਼ ਨੂੰ ਤੋੜਨਾ, ਲਕੀਰਾਂ ਜਾਂ ਕੰਧਾਂ ਖਿੱਚਣੀਆਂ ਆਦਿ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਨਾਲ ਲੜਾ ਕੇ ਵੱਖ ਕਰਨ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ। ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਇਕ ਸ਼ਹਿਰੀ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਲਿਆ ਹੈ ਜੋ ਹਿੰਦੂਆਂ ਤੇ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਲੜਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂਤਮਕ ਕਾਰਜ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾ ਨੂੰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੂਕ ਰਹਿਕੇ ਵੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਜੋ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਸਦੀ ਸੋਚ ਘਟਨਾ ਨਾਲ ਜਾ ਜੁੜਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

"ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਜਾਣ ਪਿੱਛੋਂ ਸ਼ਹਿਰੀਆਂ ਜਿੱਤ ਦੇ ਨਸ਼ੇ ਵਿਚ ਏਧਰ–ਉਧਰ ਘੁੰਮਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਦਾਤੀ ਚੁੱਕ ਕੇ ਉਸ ਨਾਲ ਦਰਖਤ ਦੀ ਇਕ ਟਾਹਣੀ ਤੋੜਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫੇਰ ਉਸਦੇ ਟੁਕੜੇ ਕਰਦਾ ਹੈ।"

ਸ਼ਾਹ	:	ਵੇਹੜੇ ਵਿਚ ਕੰਧ ਪਾ ਦਿਓ, ਜੇ ਝਗੜਾ ਨਜਿੱਠਣਾ ਏ।
ਚੌਧਰੀ	:	ਫੇਰ ਇਹ ਦਰੱਖਤ ਜ਼ਰੂਰ ਕੱਟਣਾ ਪਵੇਗਾ।
ਸ਼ਾਹ	:	ਕੱਟ ਛੱਡੋ ਕੀ ਫ਼ਰਕ ਪੈਣਾ ਏ।[38]

ਉਪਰੋਕਤ ਕਾਰਜ ਲਈ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਸ਼ਹਿਰੀ ਪਾਤਰ ਦੁਆਰਾ ਦਾਤੀ ਨਾਲ ਦਰੱਖਤ ਦੀ ਟਹਿਣੀ ਨੂੰ ਕੱਟਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੋ ਧਰਮਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਦਾਤੀ ਨਾਲ ਕੱਟਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਹੜੇ ਵਿਚਲੀ ਕੰਧ, ਸਾਂਝੇ ਦਰੱਖਤ ਆਦਿ ਨੂੰ ਕੱਟਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਆਪਸੀ ਭਾਈਚਾਰੇ ਦੇ ਟੁੱਟਣ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ।

ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਰਮਾਏਦਾਰੀ ਵਰਗ ਤੇ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦਾ ਆਪਸ ਵਿਚ ਟਕਰਾਓ ਵਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹੇ ਦੀ ਭੱਠੀ' ਵਿਚ ਸਰਮਾਏਦਾਰਾਂ ਨੂੰ ਖ਼ੂਨ ਪੀਣੀਆਂ ਮੱਖੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਜੋਂ ਲਿਆ ਹੈ ਜੋ ਗਰੀਬ ਜਮਾਤ ਦਾ ਲਹੂ ਪੀਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਇਹ ਮੱਖੀਆਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਲਹੂ ਪੀਂਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਉੱਥੇ ਟਕਰਾਉ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ:

"ਗੁਰਮੇਜ਼: ਤੂੰ ਠੀਕ ਕਹਿੰਦਾ ਏਂ ਗਰੀਬੂ-ਅਰਾਮ ਨਾਲ ਬੈਠ ਕੇ ਲਹੂ ਪੀ ਜਾਣ ਤਾਂ ਕੋਈ ਫ਼ਰਕ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ (ਉਹਦੇ ਵੱਲ ਜਖ਼ਮ ਕਰਕੇ) ਆਹ ਵੇਖ ਕਈ ਸਾਊ ਮੱਖੀਆਂ ਅਜੇ ਵੀ ਅਨੰਦ ਲੈ ਰਹੀਆਂ ਨੇ। ਪਰ ਤੂੰ ਆਪ ਹੀ ਸੋਚ ਜੇ ਕੋਈ ਡੂੰਘਾ ਹੀ ਡੰਗ ਮਾਰੇ ਤਾਂ ਚੀਸ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਨਾ ਜਰੀ ਜਾਂਦੀ। ਆਖਰ ਮੇਰੇ ਵਿਚ ਜਾਨ ਤਾਂ ਹੈ।"[39]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਗੁਰਮੇਜ਼ ਸਰਮਾਏਦਾਰੀ ਵਰਗ ਉੱਪਰ ਵਿਅੰਗ ਕੱਸਦਾ ਹੈ। ਸਰਮਾਏਦਾਰੀ ਵਰਗ ਅਕਸਰ ਗਰੀਬ ਜਮਾਤ ਦਾ ਲਹੂ ਪੀਂਦਾ ਹੈ। ਜਦ ਸਰਮਾਏਦਾਰ ਵਰਗ ਗਰੀਬ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਡੂੰਘਾ ਜ਼ਖਮ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਸ ਸਮੇਂ ਵਿਰੋਧਤਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਜਮਾਤ ਦਾ ਅੰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

V. ਦੂਸਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਣ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਈ ਸ਼ਬਦ ਤਾਂ ਸੁੱਤੇ ਸਿੱਧ ਹੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਕੁਝ ਸ਼ਬਦ ਦੂਜੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਰਦੂ, ਫ਼ਾਰਸੀ, ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ, ਹਿੰਦੀ ਤੋਂ ਲਏ ਗਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਕਰਦੇ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸ਼ਹਿਰੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਤੇ ਪੜ੍ਹੇ

ਲਿਖੇ ਵਰਗ ਲਈ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੇਂਡੂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਨ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ 'ਸਵੇਰ ਦਾ ਭੁੱਲਾ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਰਤ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨੌਕਰ ਨੂੰ ਫੋਨ ਉਪਰ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦੇ ਦਿਖਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਸਮਰੱਥਾ ਅਨੁਸਾਰ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਦਾ ਹੈ

ਸ਼ੋਭਾ : ਟੂ ਨਾਈਟ ਏਟ?...... ਮੇ ਆਈ ਸਪੀਕ ਟੂ ਮਿਸ ਰੀਟਾ? ਥੈਂਕਯੂ..... ਮਿਸ ਰੀਟਾ.......? ਇਟਸ ਫਾਰ ਚੂਨੇਟ ਆਈ ਕੁਡ ਕਾਂਟੈਕਟ ਯੂ! ਅਰਜੈਂਟ ਬਿਜ਼ਨੈਸ... ਯੈਸ ਵੈਰ ਅਰਜੈਂਟ! ਆਈ ਵਾਂਟ ਅਰਜੈਂਟ..... ਬੱਸ ਕਨਸਰਨਜ਼ ਯੂ ਐਂਡ ਯੂਅਰ ਮੈਰਿਜ਼। ਬੱਸ ਰਾਈਟ ਨਾਉ! ਯੈਸ-ਯੈਸ.... ਥੈਕਯੂ! ਆਈ 'ਲ ਬੀ ਦੇਅਰ ਇਨ ਟੈਨ ਮਿਨਟਸ!

ਬੰਸੀ : ਹਈਲੋ! ਜੀ? ਮੈਂ ਬੰਸੀ ਆ ਜੀ! ਕੈਪਟਨ ਵਿਰਕ ਸਾਹਬ ਦੇ ਬੰਗਲੇ ਤੋਂ ਬੋ ਰਿਹੈ? ...... ਹੂੰ....... ਹੂੰ...... ਹੂੰ ਨਹੀਂ ਯਾਰ ਇੰਜ਼ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ।[40]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਉੱਚ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਜ਼ੋਰ 'ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਂ' ਉਪਰ ਲਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਪੁੰਨਿਆ ਦੇ ਚੰਨ ਵਿਚ ਵੀ ਹਿੰਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।'

ਯੂਸਫ਼ : ਅੱਛਾ ਦੇਖੋ, ਉਹ ਸਾਹਮਣੇ ਸਾਡੇ ਘੋੜੇ ਬੰਨੇ ਹੋਏ ਹੈਂ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਗਾਉਂ ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਕੇ ਪਹਿਲੋਂ ਚਾਰਾ ਅਰ ਦਾਣਾ ਡਾਲੋ, ਫੇਰ ਪੂਜਾ ਕਰਨਾ।[41]

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਉੱਪਰ ਲੋਕਧਰਾਈ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਇਸ ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਦੇਣ ਲਈ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਹਿੰਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜੈਨਾ ਦਾ ਵਿਰਲਾਪ' ਵਿਚ ਉਰਦੂ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ (ਸ਼ਿਤਾਬ, ਸੁਖਨ, ਤਿਕੁਰ, ਕੁਰਨਿਸ, ਮੁਨੀਬ, ਮਹਿਰ, ਪਾਕਬਾਜ) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੀ ਸੂਝ-ਬੂਝ ਨਾਲ ਹੋਈ ਹੈ। ਪਾਂਧੀ ਨਨਕਾਣਵੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਵਿਟਹੁ ਕੁਰਬਾਣੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਫ਼ਾਰਸੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ

ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ (ਜਹਾਂਗੀਰ, ਮੁਰਤਜ਼ਾ ਖ਼ਾਨ ਅਤੇ ਕਾਜ਼ੀ) ਮੁਸਲਮਾਨ ਹਨ ਜੋ ਫ਼ਾਰਸੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦ ਹਨ:

ਜਹਾਂਗੀਰ : (ਬੈਠਦਾ ਹੋਇਆ) ਮਾਂ-ਬਦੌਲਤ ਤੁਹਾਡੀ ਇਸ ਬਾ-ਮੌਕਾ ਕਾਰਵਾਈ ਤੇ ਨਿਹਾਇਤ ਖੁਸ਼ੋ ਖਰਮ ਨੇ ਮੁਰਤਜ਼ਾ ਖਾਨ-ਔਰ ਆਇੰਦਾ ਸੂਬਾ ਲਾਹੌਰ ਦੀ ਸੂਬੇਦਾਰੀ ਤੁਹਾਡੇ ਸੁਪਰਦ ਕਰਨ ਦਾ ਇਰਾਦਾ ਰੱਖਦੇ ਨੇ।[42]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹੋਰ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਯਥਾਰਥਕਤਾ, ਪੁਰਾਤਨ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਉਘਾੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਡਾ. ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ ਸੰਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਜ ਕੁਮਾਰੀ ਰਤਨਾ' ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਅਬਦੁਲ ਸਮੈਦ ਖ਼ਾਨ, ਜ਼ਕਰੀਆ ਖ਼ਾਨ, ਜੈਨ-ਉਦ-ਦੀਨ ਮੁਗ਼ਲਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਅਰਬੀ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਬੋਲਦੇ ਹਨ:

ਸੂਬੇਦਾਰ ਅਬਦੁਲ ਸਮੱਦ ਖ਼ਾਨ : ਮੈਂ ਮੁਖਲਿਸਗੜ੍ਹ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਘੇਰਾਬੰਦੀ ਦੀ ਤਫ਼ਸੀਲ ਮੰਗਵਾਈ ਹੈ। ਉਸਦਾ ਮੁਤਾਲਿਆ ਕਰਕੇ ਉਹਨਾਂ ਖ਼ਾਮੀਆਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਾਂਗੇ ਜਿਹਨਾਂ ਕਰਕੇ ਫ਼ੌਜਾਂ ਨੂੰ ਪਹਿਲੇ ਮੁਆਸਰੇ ਸਮੇਂ ਨਾਕਾਯਾਬੀ ਦਾ ਮੂੰਹ ਵੇਖਣਾ ਪਿਆ। ਇਸ ਵਾਰੀ ਅਸੀਂ ਅਜੇਹੀ ਮਨਸੂਬਾਬੰਦੀ ਕਰਾਂਗੇ ਕਿ ਬਾਗੀ ਗੁਰੂ ਤੇ ਕਾਫ਼ਰ ਘੇਰਾਬੰਦੀ ਚੋਂ ਫਰਾਰ ਨਾ ਹੋ ਸਕਣ। ਅਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬਗਾਵਤ ਨੂੰ ਏਸ ਕਿਲ੍ਹੇ ਵਿਚ ਘੇਰ ਕੇ ਨੇਸਤੋਨਬੂੰਦ ਕਰ ਦੇਵਾਂਗੇ।

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਰਬੀ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਕ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਕਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵਿਅਕਤੀ-ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਦੇ ਉਰਦੂ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਗਾਲਿਬ-ਏ-ਆਜ਼ਮ' ਵਿਚ ਉਰਦੂ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸ਼ਾਇਰ ਗ਼ਾਲਿਬ ਦੇ ਜੀਵਨ-ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰਾਂ (ਸ਼ਮਸ, ਫਰੇਜ਼ਰ, ਬੇਗ਼ਮਜਾਨ, ਗ਼ਾਲਿਬ, ਉਮਰਾਓ, ਜੈਨਉਲ ਆਬਦੀਨ, ਨਵਾਬ ਅਹਿਮਦ ਬਖ਼ਸ਼ ਖਾਂ, ਅਸੀਂ ਮੁਲਦੀਨ, ਜਿਆਉਲਦੀਨ

ਅਤੇ ਗ਼ਾਲਿਬ) ਮੁਸਲਮਾਨ ਹਨ ਜੋ ਉਰਦੂ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਹਿੰਦੀ-ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਸੰਵਾਦ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਫਰੇਜ਼ਰ ਅਤੇ ਸ਼ਮਸ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚਾਰੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਫਰੇਜ਼ਰ : ਸ਼ਮਰ! ਗੱਟ ਆਊਟ ਔਫ ਹੀਅਰ। ਫੇਰ ਕਦੇ ਮੈਨੂੰ ਮੂੰਹ ਮੱਤ ਦਿਖਾਨਾ। ਆਪਣੇ ਭਰਾਵਾਂ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਅਗਰ ਟੂਨੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਗੜਬੜ ਕੀਤੀ, ਤਾਂ ਸਰਕਾਰ ਫ਼ੀਰੋਜ਼ਪੁਰ ਝਿਰਕਾ ਟੇਰੇ ਸੇ ਛੀਨ ਲੇਗਾ।[43]

ਇਉਂ ਹੀ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਵਰ ਘਰ' ਵਿਚ ਅਨੇਕ ਸ਼ਬਦ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਅਤੇ ਉਰਦੂ ਦੇ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ/ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਵਿਚ ਸੋਮਪਾਲ ਹੀਰਾ, ਪ੍ਰੋ. ਸਰਬਜੀਤ ਔਲਖ, ਸੈਮੂਅਲ ਜੌਨ ਅਤੇ ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਤੇ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦੂਸਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਦੇ ਹਾਣ ਦਾ ਬਣਾ ਰਹੇ ਹਨ।

VI. ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਜੁਗਤ

ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਰਹੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅਸਲ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਅੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅਸਲ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਬਹੁਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਜਿਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਿਹੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਧੁਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੇ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਦਾ ਭੁਲੇਖਾ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਇਹ ਧੁਨੀਆਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਸਲ ਇਹ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਜੁਗਤ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਸੰਚਾਰ ਵਿਚ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਾਤਾਵਰਣ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਬਿਰਤਾਂਤ ਵਿਚ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਿਸੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਦੇ ਸਵੇਰ ਦੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਗੱਡੀਆਂ ਅਤੇ ਕਲਾਕ ਦੀ ਘੰਟੀ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸੂਚਕੀ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਵਰਤੇਗਾ। ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਿੰਡ ਦੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਪੇਂਡੂ ਸੱਭਿਅਤਾ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੂਚਕਾਂ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਝਾਕੀ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਝਾਕੀ : ਸਵੇਰ ਸਾਰ ਦੀ-ਕੁੱਕੜ ਦੇ ਬਾਂਗ ਦੇਣ ਅਤੇ ਚੱਕੀਆਂ ਦੇ ਚੱਲਣ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਕਿਸੇ ਔਰਤ ਦਾ, ਚੱਕੀ ਦੀ ਗੂੰਜ ਨਾਲ ਕਰੁਣਾਮਈ ਗੀਤ ਵੀ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਵਿਚ-ਵਿਚ ਕੁੱਤਿਆਂ ਦੇ ਭੌਂਕਣ ਨਾਲ ਵਾਯੂਮੰਡਲ ਹੋਰ ਵੀ ਭਿਆਨਕ ਜਾਪਦਾ ਹੈ।[44]

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਇਨਕਲਾਬ ਜ਼ਿੰਦਾਬਾਦ' ਵਿਚ ਵੀ ਧੁਨੀ-ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਭੀੜ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਸਿਰਫ਼ ਇਕ ਵਾਕ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਬਾਕੀ ਕੁਝ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦਾ, ਪਰੰਤੂ ਭੀੜ ਦੇ ਰੌਲੇ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਈਮਨ ਕਮਿਸ਼ਨ ਖ਼ਿਲਾਫ ਨਾਅਰੇਬਾਜ਼ੀ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ:

ਭੀੜ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ : ਸਾਈਮਨ ਕਮਿਸ਼ਨ .... ਗੋ ਬੱਕ (ਭੀੜ ਉਤੇ ਲਾਠੀ ਚਾਰਜ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਤੇ ਪੁਲਸ ਦੀਆਂ ਸੀਟੀਆਂ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਰਲ–ਮਿਲ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ– ਖ਼ੂਬ ਸ਼ੋਰ ਪੈਂਦਾ ਏ ਫੇਰ ਬਿਲਕੁਲ ਚੁੱਪ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ..... ਇਕ ਸਿਪਾਹੀ ਬੜੀ ਆਕੜ ਨਾਲ ਮੰਚ 'ਤੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।[45]

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਰਥ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਛੁਪੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਗੱਲ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਇਕ-ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ, ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ 'ਵਿਸਮਿਕ ਚਿੰਨ੍ਹ' ਜਿੱਥੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਰੱਖਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਨੋ-ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

VII. ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ-ਜੁਗਤ

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹਰੇਕ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਪਹਿਚਾਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਕਿਰਦਾਰ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਪਹਿਚਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਧਾਰ ਤੇ ਤਿੰਨ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਹ ਵਰਗ ਉਚ ਵਰਗ, ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਅਤੇ ਮੱਧਮ ਵਰਗ ਹਨ।

ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਨਿਮਨ ਤੇ ਮੱਧ ਵਰਗ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਉੱਚ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਮੱਧ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦਾ ਮਨੁੱਖ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦਾ ਹੈ ਉਸੇ ਰੂਪ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਕਾਰਜਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੱਧ ਤੇ ਨਿਮਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਯੋਜਕਾਂ 'ਅਤੇ', 'ਫਿਰ', 'ਪਰ' ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਬੋਲ ਲੜੀ ਰਾਹੀਂ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਰੱਖਣ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਘੱਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਆਖਣਾਂ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਬਹੁਤੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਪੁੰਨਿਆ ਦਾ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਕੰਮੀ ਤੇ ਨਿਮਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਪਾਤਰ 'ਮੇਹਰੂ' ਅਤੇ 'ਸ਼ੇਰੂ' ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

'ਮੇਹਰੂ : ਮੇਰਾ ਸਾਹ ਨਿਕਲ ਚਲਿਐ, ਤੈਨੂੰ ਗੱਲਾਂ ਸੁਝਦੀਆਂ ਨੇ, ਹਿੱਕ ਨੂੰ ਰੋਕਣ ਤੇ ਸੂਈ ਦੂਣੀ ਭੱਜ ਪੈਂਦੀਏ, ਉਹਨੂੰ ਡੱਕਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਨੂੰ ਮਾਰ ਵੱਗ ਪੈਂਦੀ ਊ।

ਸ਼ੇਰੂ : ਉਏ ਤੈਥੋਂ ਬੱਕਰੀਆਂ, ਨਹੀਂ ਥੰਮ੍ਹੀ ਦੀਆਂ, ਹੋਰ ਕੀ ਤੂੰ ਚੰਨ ਚੜਏਗਾ।'

ਮੇਹਰੂ : ਪੈਲੀਆਂ ਸ਼ੇਰੂ, ਰਾਏ ਬੁਲਾਰ ਦੀਆਂ ਨੇ ਢਾਡਾ ਭੈ ਔਂਦਾ ਖਸਦਾ ਤੋਂ।

ਸ਼ੇਰੂ : ਓਏ ਕੁਝ ਨਹੀਂਓ ਵਿਗੜਦਾ ਤਲਵੰਡੀ ਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਦੇ ਵੀਹ ਪਿੰਡਾਂ ਦਾ ਮਾਲਕ ਏ। ਨਿਘਰ ਨਹੀਂ ਚਲਿਆ ਜੇ ਦੋ ਬੁਰਕ ਬੇਜੁਆਨ ਪਸ਼ੂ ਨੇ ਮਾਰ ਲਏ ਤਾਂ ਇਹ ਧਨਾਢ ਹੱਥੋਂ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਜੇ ਦਵਾਲ, ਲੁੱਟੀਦੇ ਏ ਚੰਗੇ ਲੈ।"[46]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਮੇਹਰੂ ਤੇ ਸ਼ੇਰੂ ਆਪਣੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ 'ਹਿੱਕ', 'ਡਕਦਾ', 'ਥੰਮ੍ਹੀ', 'ਢਾਡਾ', 'ਭੈਂ', 'ਡਾਢੀਆਂ', 'ਖਰੀਆਂ' ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੋਵੇਂ ਪਾਤਰ ਪਸ਼ੂਆਂ ਨੂੰ ਪੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਚਾਰਨ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਉਪਰੋਕਤ ਸ਼ਬਦ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹ ਉਥੋਂ ਦੀਆਂ ਇਲਾਕਾਈ ਆਖਾਣਾਂ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਵਿਧੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਪਛਾਣ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵੱਲੋਂ ਜੇਕਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਢੰਡੋਰਚੀ ਆਪਣਾ ਕਿਰਦਾਰ ਨਿਭਾਏਗਾ ਤਾਂ ਉਹ ਉੱਚਾ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਖਾਸ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਵੇਗਾ। ਹਰਚਰਨ

ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਣੀ ਜਿੰਦਾ' ਵਿਚ ਫ਼ਰੰਗੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਰਾਣੀ ਜਿੰਦਾਂ ਨੂੰ ਕੈਦ ਕਰਨ ਤੋਂ ਢੰਡੋਰਚੀ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਨੀਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ:

ਢੰਡੋਰਚੀ : ਸੁਣੋ, ਸੁਣੋ ਆਮ ਤੇ ਖਾਸ ਪੰਜਾਬੀ ਸ਼ੇਰੋ, ਜਨਾਬ ਗਵਰਨਰ ਜਨਰਲ ਸਾਹਿਬ ਲਾਰਡ ਡਲਹੌਜੀ ਦਾ ਖ਼ਾਸ ਉਲ ਖ਼ਾਸ ਐਲਾਨੀ।

ਫੇਰ ਡਫ ਵਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਹੋਰ ਉਸ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਫ਼ਰੰਗੀ ਪੱਖੀ : ਵਾਹ ਵਾਹ! ਕਿਆ ਬਾਤਾਂ ਫ਼ਰੰਗੀ ਰਾਜ ਦੀਆਂ।

ਢੰਡੋਰਚੀ : ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਸੜਕਾਂ, ਪੁਲਾਂ, ਨਹਿਰਾਂ ਦਾ ਵੇਡੀ ਜਾਲ ਵਿਛਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇਗਾ।[47]

ਇਉਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਇਕ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦੀ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚਰਿੱਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਇੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਗੋਗੋਆਣੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਐਸਾ ਸਿਰਜਿਓ ਖ਼ਾਲਸਾ' ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਦਾ ਵੱਖਰਾ ਕਿਰਦਾਰ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਪੰਡਤਾਓ ਲਹਿਜ਼ੇ ਨੂੰ ਬਿਆਨਦੀ ਹੈ:

ਬ੍ਰਾਹਮਣ : ਕਬਜ਼ੇ ਦੀ ਬਾਤ ਕਰਤੇ ਓ... ਸਨੀ ਦੇਵਤੇ ਦਾ ਤੇਲ ਮੰਗਣ ਗਿਉ ਏਕ ਗਰੀਬ ਬ੍ਰਾਹਮਣ... ਇਨ ਸਿਖੋ ਨੇ ਉਨਕਾ ਬਾਟਾ ਭੀ ਖੋਹ ਲਿਓ... ਤੇਲ ਦਾਹੜਿਆਂ ਨੂੰ ਲਾ ਲਿਓ ਤੇ ਕਹਿੰਦੇ ਅਸੀਂ ਤਾਂ ਏਕੇ ਪ੍ਰਮਾਮਤਾ ਨੂੰ ਮੰਨਦੇ ਆਂ, ਕਿਸੇ ਸ਼ਨੀ ਦੇਵਤੇ ਕੋ ਨਹੀਂ ਜਾਣ ਤੇ... ਸ਼ੁਭੰ.. ਸ਼ੁਭੰ... ਸ਼ੁੰਭ।[48]

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਤੇ ਪਹਾੜੀ ਰਾਜੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿਚ ਹਿੰਦੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼, ਜਾਤ-ਬਰਾਦਰੀ, ਕੌਮ-ਧਰਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

VIII. ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭਾਸ਼ਾ ਜਾਂ ਕਿੱਤੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਬੋਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੋਰਾਂ ਸਾਹਿਤਕ ਰੂਪਾਕਾਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਹੋਰ ਵਿਧਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਿਹਾਰਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਜਿਹੜੇ ਸੰਵਾਦ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੂੰਹ ਵਿਚ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਸ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਰੁਤਬੇ, ਕਿੱਤੇ, ਉਮਰ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਆਦਿ ਨਾਲ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। 'ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ' ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਰਾਂ ਸਾਹਿਤਕ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਾਂਗ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ/ ਬੋਲੀ ਨਹੀਂ ਬੋਲਦਾ, ਸਗੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਜੋ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਲੰਮੇ ਜੀਵਨ ਅਨੁਭਵ ਵਿਚੋਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ' ਵਿਚ ਵੀ ਲੁਹਾਰਾ ਕਿੱਤੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਬੋਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਸਥਾਪਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਵੀ ਪੇਂਡੂ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਜ਼ਜਬਾਤ ਨੂੰ ਫੜ੍ਹਨ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਦਿਹਾਤੀ ਮੁਹਾਵਰੇਵਾਰ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਲਿਖਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਹ ਕਦੇ ਚੂੜੀਆਂ ਵੇਚਦਿਆਂ ਤੇ ਕਦੇ ਕੱਪੜੇ ਦੀ ਡੱਗੀ ਲੈ ਕੇ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਝੁਰਮਟ ਵਿਚ ਬੈਠਦਾ ਰਿਹਾ। ਕਬਾਇਲੀਆਂ ਤੇ ਸਿਕਲੀਗਰਾਂ ਬਾਰੇ ਲਿਖਣ ਲਈ ਉਸਨੇ ਕਿਤਾਬਾਂ ਨਹੀਂ ਪੜ੍ਹੀਆਂ ਸਗੋਂ ਕਬੀਲਿਆਂ ਵਿਚ ਖੁਦ ਜਾਕੇ ਕਬਾਇਲੀ ਬਣ ਕੇ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਕ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬੋਲੀ ਦੀ ਉਹ ਮਿਠਾਸ ਕਾਇਮ ਰਹਿ ਸਕੀ ਜੋ ਮਹਾਂਨਗਰ ਦੇ ਲੇਖਕ ਕੋਲੋਂ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ।'[49]

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਬਾਜ਼ੀਗਰ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਰਵਾਇਤੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਬਾਜ਼ੀਗਰ ਟੱਪਰੀਵਾਸ ਜੀਵਨ ਬਿਤਾਉਣ ਵਾਲੇ ਇਕ ਕਬੀਲੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ-ਨਿਰਬਾਹ ਲਈ ਥਾਂ ਪੁਰ ਥਾਂ ਘੁੰਮਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪਾਤਰ 'ਚੰਨੋ' ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੀ ਮਾਂ 'ਸੋਧਾਂ' ਨਾਲ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਫੇਰੀਆਂ ਲਾ ਕੇ ਸੁਹਾਗ ਘੋੜੀਆਂ ਗਾ ਕੇ ਗੁਜ਼ਾਰਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਚੰਨੋ' ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਤੇ ਜਦ ਰਾਜੀਵ ਮੋਹਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਉਸ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਦਾ ਵਿਖਾਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਮਾਂ ਸੋਧਾਂ ਚੰਨੋ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਂਦੀ ਹੋਈ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ:

ਸੋਧਾਂ : ਬਾਜ਼ੀਗਰਾਂ ਵਿਚ ਤੈਨੂੰ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਖਸਮ ਕਿਥੋਂ ਲਭ ਜਾਣਗੇ?

ਚੰਨੋ : ਜ਼ਰੂਰੀ ਥੋੜ੍ਹੋਂ ਬਾਜ਼ੀਗਰ ਹੀ ਹੋਵੇ.

ਸੋਧਾਂ : ਹੋਰ ਕਿਹੜਾ ਰਾਜਪੂਤ ਸ਼ਾਹਜਾਦਾ, ਤੈਨੂੰ ਹਾਥੀ ਤੇ ਬਿਠਾ ਕੇ, ਲਿਜਾਣ ਨੂੰ ਤਿਆਰ ਖੜਾ.[50]

ਇਉਂ ਨਾਟਕਕਾਰ 'ਜਾਤ-ਪਾਤ', ਲਿੰਗ, ਨਸਲ ਦੇ ਭੇਦ-ਭਾਵ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਸਮਾਜਿਕਤਾ ਦੀ ਝਲਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ' ਵਿਚ ਵੀ ਕਿੱਤੇ ਨਾਲ

ਸੰਬੰਧਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਨਾਇਕਾਵਾਂ 'ਬੈਣੋ' ਅਤੇ 'ਸੰਤੀ' ਲੁਹਾਰਾ ਕਿੱਤੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਆਪਣੇ ਪਤੀ ਤੇ ਪਿਤਾ ਤੋਂ ਬਗਾਵਤ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਖ਼ਾਹਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਵੱਖਰਾ ਰਾਹ ਲੱਭਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

IX. ਤਕੀਆ ਕਲਾਮ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਵਿਹਾਰਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਨੇੜੇ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਤਕੀਆ ਕਲਾਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜ ਦਿੰਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਹਰੇਕ ਗੱਲ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਦੁਹਰਾਉ, ਉਚਾਰੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਅਸ਼ੁੱਧਤਾ ਅਤੇ ਤੋਤਲਾਪਣ ਆਦਿ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਆਤਮਜੀਤ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਰਚਿਤ ਨਾਟਕ 'ਕਿਹਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਮੌਤ' ਵਿਚ ਕਿਹਰ ਸਿੰਘ ਇਕ ਭੋਲਾ-ਭਾਲਾ ਪੇਂਡੂ ਨੌਜਵਾਨ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਸਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਵਿਚਲੇ ਭੋਲੇਪਣ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜੁਗਤ, ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਿਹਰ ਸਿੰਘ ਗੱਲ-ਗੱਲ ਵਿਚ 'ਮੇਰੇ ਪੁੱਤ ਦਾ' ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਵਿਚ 'ਮੇਰੇ ਪੁੱਤ ਦਾ' ਇਕ ਗਾਲ੍ਹ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਇੰਨੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਗਾਲ੍ਹ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਕਿਹਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਭੋਲੇ ਭਾਲੇ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਹੋਰ ਉਭਾਰਨ ਵਾਲੀ ਜੁਗਤ ਹੋ ਨਿਬੜਦੀ ਹੈ। 'ਬੇਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਔਲਖ 'ਕੀ ਕਹਿੰਦੈ' ਨੂੰ ਤਕੀਆ ਕਲਾਮ ਵਜੋਂ ਵਰਤਦਾ ਹੈ:

ਪੀਤਾ : ਓਇ ਐਂਵੇ ਨਾ ਤੂੰ ਫ਼ਿਕਰ ਕਰਿਆ ਕਰ ਚਾਚਾ ਸਿਆਂ। ਸੁੱਖ ਨਾਲ ਮੁੰਡਾ ਤੇਰਾ ਕਮਾਊ। ਛੋਟਾ ਵੀ ਸਾਲ ਛੀ-ਮਹੀਨਿਆਂ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਹੁੱਦੇ 'ਤੇ ਲੱਗਿਆ ਲੈ।... ਫਿਰ ਭਾਈ, ਰੱਬ ਤੇਰਾ ਭਲਾ ਕਰੇ, ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ ਤੇਰੇ ਬਾਰ ਮੂਹਰੇ। ਛਾਵੇਂ ਬੈਠਾ ਆਵਦੀ ਭਜਨ-ਬੰਦਗੀ ਕਰਦੈਂ! ਤੇਰੇ ਅਰਗਾ ਤਾਂ ਐਸ ਵਖਤ ਬਾਦਸਾ ਨੀਂ! ਕੀ ਕਹਿੰਦੈ?[51]

ਇਉਂ 'ਕੀ ਕਹਿੰਦੈ' ਤਕੀਆ ਕਲਾਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਗਭਗ ਹਰੇਕ ਸੰਵਾਦ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਇਉਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਆਦਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ, ਉਚਾਰਨ ਵਿਧੀ, ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਰਤ ਕੇ ਲੋਕ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਅਨੇਕ ਪੱਖਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦੇ ਹਨ।

X. ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ/ਵਾਰਤਾਲਾਪ

ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਬਾਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਗਟਾਅ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚਲੇ ਸ਼ਬਦ ਕੇਵਲ ਵਿਅਕਤੀਆਂ/ਪਾਤਰਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਉਹ ਮੰਚਿਤ ਹੋ ਰਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ, ਮੰਚ ਤੇ ਗੈਰ-ਹਾਜ਼ਰ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ, ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਕਰਨ ਅਤੇ ਨਾਟ-ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਗਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਅਹਿਮ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਹਾਰਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਲੋਂ ਭਿੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਪਰੀਆਂ' ਵਿਚੋਂ ਉਦਾਹਰਨ ਲਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਮਨੀਸ਼ਾ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ : ਮੈਂ ਬਾਰੀ ਕੋਲ ਪਹੁੰਚ ਗਈ ਸਾਂ ਮੇਰੇ ਦਿਲ ਵਿਚ ਇਕ ਉਬਾਲ ਉਠਿਆ। ਮੈਂ ਸੋਚਿਆ ਹੇ ਰੱਬਾ! ਜੇ ਮੇਰੇ ਪਰ ਨਿਕਲ ਆਉਣ, ਮੈਂ ਪਰੀ ਬਣ ਜਾਵਾਂ। ਇਹ ਸੋਚਦਿਆਂ ਹੀ ਮੇਰੇ ਨਿਕਲ ਆਏ, ਮੈਂ ਪਰੀ ਬਣ ਗਈ ਸਾਂ। ਮੈਂ ਝਟ ਬਾਰੀ ਵਿਚੋਂ ਛਾਲ ਮਾਰ ਦਿੱਤੀ।

(ਮਨੀਸ਼ਾ ਆਪਣੇ ਪੰਖ ਖਿਲਾਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਬਾਰੀ ਵੱਲ ਵਧਦੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਲੋਪ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।)

ਮਿਸਿਜ਼ ਮਹਿਤਾ : ਬੈਠ ਤਾਂ ਸਹੀ ਮਨੀਸ਼ਾ।

(ਮਨੀਸ਼ਾ ਆਪਣੇ ਪਰ ਸਮੇਟ ਕੇ ਸੋਫੇ ਤੇ ਬੈਠਦੀ ਹੈ।[52]

ਇਉਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਨਾਇਕਾ ਦੇ ਪਰੀ ਬਣਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਖਾਇਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ ਪਰੰਤੂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੂਰੇ ਦਾ ਪੂਰਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਨਾਇਕਾ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਤਾਂ ਕਰਦੀ ਹੈ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਸਾਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਵੀ ਮੰਚ 'ਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਰਤਾਲਪ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੀੜ ਦੀ ਹੱਡੀ ਹੋ ਨਿਬੜਦੀ ਹੈ ਜੋ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਅਖ਼ੀਰ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਭਰਪੂਰ ਲਹਿਜ਼ਾ ਨਾ ਭਰਿਆ ਜਾਵੇ, ਉਨੀ ਦੇਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਥਿਰਤਾ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਵੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੰਬੋਧਨ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਾਂਝ ਨੂੰ ਡੂੰਘਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਜਦੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਪਸੀ ਨਜ਼ਦੀਕੀ ਸੰਬੰਧ ਸਥਾਪਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਗ ਸਮਝ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। 'ਭਜਨੋ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਭਜਨੋ' ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਛਿੰਦੇ ਨੂੰ ਹਲਕਿਆ ਕੁੱਤਾ ਵੱਢ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੁੰਦੀ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ:

ਭਜਨੋ : ਹਾਏ ਓਏ ਰੱਬਾ! ਮੈਂ ਤਾਂ ਅੱਗੇ ਦੋ ਜੰਮਦੇ ਈ ਦੱਬ ਚੁੱਕੀ ਆਂ, ਓ ਲੋਕੋ,
ਮੇਰਾ ਤੀਸਰਾ ਵੀ ਚੱਲਿਆ।"[53]

'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬੰਤੂ ਦਾ ਮੁੰਡਾ 'ਬਿਹਾਰੀ' ਮਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਤਾਪੀ ਨੂੰ 'ਬਿਹਾਰੀ' ਦੇ ਮਰਨ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੁੰਦੀ ਕੀਰਨਾ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਉਸਨੂੰ ਗਸ਼ ਪੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ:

ਤਾਪੀ : ਮੇਰਾ ਤਾਂ ਇਕੋ ਇਕ ਸੀ, ਲੋਕੋ, ਮੇਰਾ ਉਹ ਵੀ ਮਰ ਗਿਆ।[54]

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਾਤਰ ਬੰਤੋ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਹਰੀਏ ਦੀ ਮੌਤ ਹੋ ਜਾਣ ਤੇ ਦੋਸ਼ ਆਪਣੀ ਨੂੰਹ ਚਿੰਤੀ ਸਿਰ ਮੜ੍ਹਦੀ ਹੈ ਤੇ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ ਲੋਕੋ, ਚਿੰਤੀ ਡੈਣ ਮੇਰਾ ਪੁੱਤ ਖਾ ਗਈ। ਮੇਰਾ ਪੋਤਾ ਖਾ ਗਈ। ਇਹੀ ਸੰਬੋਧਨ ਵਿਧੀ 'ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਵਰਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਗੇਜੋ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੁੰਦੀ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ 'ਹਾਏ ਓਏ ਬਚਾਵੋ ਲੋਕੋ' ਜਦੋਂ ਉਸਦੇ ਸਹੁਰੇ ਨੂੰ ਉਸਦਾ ਪਤੀ ਮਾਰਨ ਲੱਗਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 'ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ', 'ਸ਼ਿਰੀ ਪਦ–ਰੇਖਾ ਗ੍ਰੰਥ' ਅਤੇ 'ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ' ਵਿਚ ਵੀ ਸੰਬੋਧਨੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ‘ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ’ ਅਤੇ ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ‘ਰਿਸਦੇ ਜ਼ਖ਼ਮਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ’ ਦੀ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ/ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਇਕ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਥੀਮ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲਾਵੇ ਵਿਚ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਹਾਸ਼ੀਏ ’ਤੇ ਵਿਚਰਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ‘ਕਥਾਨਕ’ ਵਿਚ ਸਾਰੀ ਕਹਾਣੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ‘ਪਾਤਰ’ ਉਸ ਕਹਾਣੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ-ਮਾਧਿਅਮ ‘ਭਾਸ਼ਾ’ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ‘ਭਾਸ਼ਾ-ਜੁਗਤਾਂ’ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਇਕ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਜੁਗਤਾਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਦੇ ‘ਤੱਤ’ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇੰਨ੍ਹਾਂ ‘ਤੱਤਾਂ’ ਦੀ ਪ੍ਰਕਾਰਜੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਦੀ ਲੋਅ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ, ਅਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ, ਸੰਕੇਤਕ, ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਜੁਗਤ ਹੋਰ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਜੁਗਤ, ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਜੁਗਤ, ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਜੁਗਤ, ਤਕੀਆਂ ਕਲਾਮ ਦੀ ਜੁਗਤ ਅਤੇ ਚਿੰਨਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰੀਤਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਜੁਗਤ ਆਦਿ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਨੇ ‘ਨਾਟ ਰੂਪ’ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ‘ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ’ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ।

‘ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ’ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਹਿਤ ‘ਨਾਟ-ਸੰਚਾਰ’ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਵਾਚਣ ਤੇ ਇਹ ਤੱਥ ਉਘੜ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਆਪਣੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਕਾਰਨ ਅਹਿਮ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਦੂਹਰੇ ਚਰਿੱਤਰ ਕਾਰਨ ਇਸ ਵਿਧਾ ਦੀ ਇਹ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਹੈ ਕਿ ਕੋਈ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪੱਖ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖ ਕੇ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅੰਤਿਮ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਸ ਨਾਟਕ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉਪਰ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਪੱਖੋਂ ਢੁੱਕਵਾਂ ਨਾਟਕ ਹੀ ‘ਨਾਟਕ’ ਕਹਾਉਣ ਦਾ ਹੱਕਦਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਕਲਾ ਰੂਪ ਦਾ ਆਪਣਾ ਇਕ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਲੈਅ ਅਤੇ ਮੁਦਰਾ ਹੈ, ਸਾਹਿਤ ਕਲਾ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸ਼ਬਦ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦਾ ਮੂਲ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ-ਜੁਗਤਾਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ‘ਨਾਟ-ਸੰਚਾਰ’ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਅਧੀਨ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਸਾਡੇ ਸਨਮੁੱਖ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ:

(i) ਲੁਕਾਓ-ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਦੀ ਜੁਗਤ

(ii) ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਜੁਗਤ

(iii) ਗੁਰਬਾਣੀ, ਗੀਤਾਂ, ਬੋਲੀਆਂ ਤੇ ਕਾਵਿ ਟੁਕੜੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

(iv) ਗੀਤ ਸੰਗੀਤ

(v) ਕੋਰਸ/ਸਮੂਹਵਾਣ

(vi) ਮਨਬਚਨੀ ਦੀ ਜੁਗਤ

(vi) ਓਹਲਾ ਵਿਧੀ ਦੀ ਜੁਗਤ

I. ਲੁਕਾਓ-ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਲੁਕਾਓ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਾਫ਼ੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ/ਅਹਿਮ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਤੇ ਨਾ ਵਿਖਾ ਸਕਣ ਦੀ ਮਜ਼ਬੂਰੀ ਕਾਰਨ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜੇ ਜਾਂਦੇ ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਮੰਚ ’ਤੇ ਹਾਜ਼ਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ‘ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ’ ਵਿਚ ਮੰਚ ’ਤੇ ਖੜ੍ਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਲੁਕਾਉ ਪ੍ਰਗਟਾਉ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ‘ਵਿਖਾਇਆ’ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਮੰਚ ਤੇ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਪਰੰਤੂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਾਪਰੇ ਜਾਣ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਜ਼ਰੂਰ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ:

ਕਿਹਰੂ : ਔਹ ਵੇਖੋ ਕੰਧਾਂ ’ਚੋਂ ਵੀ ਲਹੂ ਚੋ ਰਿਹਾ। ਮਹੱਲ ਦੀਆਂ ਕੰਧਾਂ ਚੋਂ।[55]

ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ‘ਤਾਤੀ ਵਾਉ ਨਾ ਲਗਈ’ ਵਿਚ ਵੀ ਲੁਕਾਓ-ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਧਾਰਮਿਕ ਤੇ ਸਾਂਤੀ ਭਰਪੂਰ ਵਾਤਾਵਰਣ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਪਿਛੋਕੜ ਤੋਂ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ‘ਕਵਣ ਗੁਣ ਪ੍ਰਾਨਪਤਿ ਮਿਲਉ ਮੇਰੀ ਮਾਈ’ ਦਾ ਗਾਇਣ ਕਰਵਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਗਾਇਣ ‘ਲੁਕਾਓ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਦੀ ਜੁਗਤ’ ਰਾਹੀਂ ‘ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ’ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਮੰਚ 'ਤੇ ਕੁਝ ਰੁੱਖ ਵਿਖਾ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਇਕ ਪਰਦੇ ਉੱਤੇ ਕਿਲ੍ਹੇ ਦੀ ਕੰਧ ਦਿਖਾਈ ਗਈ ਹੈ ਅਤੇ ਸਿਪਾਹੀਆਂ ਦੇ ਪਹਿਰੇ ਦੁਆਰਾ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕਿਲ੍ਹੇ ਦੇ ਅੰਦਰ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬ ਨੂੰ ਤਸੀਹੇ ਦਿੱਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੁਕਾਓ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਦੀ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬ 'ਤੇ ਕੀਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਅੱਤਿਆਚਾਰ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਲੁਕਾਓ ਪ੍ਰਗਟਾਓ ਦੀ ਜੁਗਤ ਵਧੇਰੇ ਧਾਰਮਿਕ ਜਾਂ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ

ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਮੰਚ 'ਤੇ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਵਿਸਮਾਦੁ ਨਾਟ' ਵਿਚ ਵੀ 'ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ' ਦੁਆਰਾ ਵੀਹ ਰੁਪਏ ਦੇ ਸੱਚੇ ਸੌਦੇ ਅਤੇ ਲਹਿੰਦੇ ਵਾਲੇ ਪਾਸੇ ਪਾਣੀ ਸੁੱਟਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਉਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਾਧਾਰਨ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ 'ਬੋਲ' ਵੀ ਕਈ ਵਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਨ ਵਜੋਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ' ਦੀ ਆਰੰਭਕ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਧਿੰਦੀ ਨਾਲ ਕੁਸ਼ਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਧਰਮਾ ਧਿੰਦੀ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਖ਼ੂਨ ਗਲ ਪੈਜੂ ਲੋਕ ਆਖਣਗੇ ਆਵਦਾ ਪਿਉ ਮਾਰਤਾ' ਤਾਂ ਇਹ ਬੋਲ 'ਨਾਹਰੀ' ਹੱਥੋਂ ਆਪਣੇ ਚਾਚੇ 'ਭੰਗੇ' ਦੇ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਕਤਲ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ।

II. ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵੀ ਪ੍ਰਚੱਲਿਤ ਰਹੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਕੇਵਲ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ ਪਰੰਤੂ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾ ਆਪਣੇ ਬਦਲਵੇਂ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਲ ਹੋਰਨਾਂ ਸਾਹਿਤਕ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰ ਚੁੱਕੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਕਿੱਸਾ ਕਾਵਿ ਵਿਚ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲਤਾਪੂਰਵਕ ਸੰਪੂਰਨ ਕਰਨ ਲਈ ਆਪਣੇ ਇਸ਼ਟਾਂ, ਦੇਵੀ-ਦੇਵਤਿਆਂ ਆਦਿ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਇਸਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕਿਰਤ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣਾ, ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਜਗਾਉਣਾ ਅਤੇ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਆਦਿ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਕਿ ਕਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕਾਵਿ-ਟੋਟਿਆਂ, ਗੀਤ ਅਤੇ ਗੁਰਬਾਣੀ-ਤੁਕਾਂ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ 20ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰਲੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਸਥਾਪਿਤ ਹੋਏ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਲਿਖ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨਵੀਂ ਪਿਰਤ ਪਾਈ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਤੂੜੀ ਵਾਲਾ ਕੋਠਾ' ਵਿਚੋਂ ਉਦਾਹਰਣ ਲਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

ਮਾਇਆ ਦੇ ਇਸ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ, ਤੂੰ ਇਕ ਪੈਸਾ ਖੋਟਾ,
ਕਾਹਦੇ ਲਈ ਰੱਖੀ ਸਾਂਭ ਕੇ, ਤੇਰੀ ਦੇਹ ਤੂੜੀ ਦਾ ਕੋਠਾ।[56]

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਰੰਗਭੂਮੀ ਦੀ ਪੂਜਾ ਦੁਆਰਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੰਤਵਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿਤ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਸਤ ਬਗਾਨੇ' ਵਿਚ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ।

ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ। ਉਹ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਵਿਸਥਾਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਾਇਰੀ' ਵਿਚ ਇਸ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਬ੍ਰਹਮਾ ਦੀ ਪੁੱਤਰੀ

ਵਾਣੀ

ਗਗਨਾਂ ਤੋਂ ਉੱਤਰੀ

ਵਾਣੀ

ਹਿਰਦੇ 'ਚੋਂ ਨਿੱਤਰੀ

ਵਾਣੀ

ਕਿਸੇ ਦਾਣੀ ਕਿਹਾ

ਕਿਸੇ ਸ਼ਾਇਰੀ

ਚੁੱਪ ਦੇ ਪਿੰਡੇ ਤੋਂ

ਚਾਦਰ ਉਤਾਰੀ"[57]

....

ਪਾਣੀ ਸੀ ਪਹਿਲਾਂ

ਮਿੱਟੀ ਸੀ, ਜਾਂ ਸੀ ਹਵਾ?

ਇਲਮ ਸੀ, ਜਾਂ ਸੀ ਖ਼ੁਦਾ?

ਮਰਦ ਸੀ ਪਹਿਲਾਂ

ਜਾ ਸੀ ਨਾਰੀ?

ਸ਼ਬਦ ਸੀ ਪਹਿਲਾਂ

ਜਾਂ ਫਿਰ ਸ਼ਾਇਰੀ?

ਸ਼ਾਇਰੀ ......!

ਸ਼ਾਇਰੀ........![58]

ਇਉਂ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦਾ ਅਰਥ ਕੇਵਲ ਉਸਤਤੀ ਗੀਤ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮਕ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਦੂਸਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਜੁਗਤ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਾਰਜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿੱਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

III. ਗੁਰਬਾਣੀ, ਗੀਤਾਂ, ਬੋਲੀਆਂ ਅਤੇ ਕਾਵਿ ਟੁਕੜੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਨਾਟ-ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਗੁਰਬਾਣੀ ਗੀਤਾਂ, ਬੋਲੀਆਂ ਅਤੇ ਕਾਵਿ-ਟੁੱਕੜੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਮੀਰ ਪਰੰਪਰਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪੁਸਤਕਾਂ (ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤਰ, ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ) ਵਿਚੋਂ ਮਿਲੇ ਵੇਰਵਿਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ, ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸਦਾ ਕਾਰਨ 'ਚਾਰਣ' ਲੋਕ ਸਨ ਜੋ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਕਹਾਣੀਆਂ ਉਚਾਰਦੇ ਸਨ। ਰਾਜੇ ਇੰਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤ ਸਨ। 'ਚਾਰਣ' ਲੋਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਲੋਕ ਸਨ। ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਕੇ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਸਨ।

ਗੁਰਬਾਣੀ, ਗੀਤਾਂ, ਬੋਲੀਆਂ ਅਤੇ ਕਾਵਿ ਟੁਕੜੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਤਕ 'ਇਪਟਾ' ਦੁਆਰਾ ਖੇਡੇ ਉਪੇਰਿਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੁਰਜੀਤ ਰਹੀ। ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਿਰੰਤਰ ਜਾਰੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਆਪਣਾ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਲਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਬਰਕਰਾਰ ਨਹੀਂ ਰੱਖ ਸਕੀ।

ਅਜੋਕੇ ਦੌਰ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਬਾਣੀ, ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਕਾਵਿ-ਟੋਟਿਆਂ ਆਦਿ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਗੁਰਬਾਣੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੋਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦਾ ਸਰੂਪ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਿੱਖ ਧਰਮ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਇਕ/ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ 'ਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਤੇ ਸਥੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ

ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਕੇਵਲ ਗੁਰਬਾਣੀ ਤੁਕਾਂ ਉਚਾਰ ਕੇ ਹੀ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਮੇਦਨੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਗੁਰਬਾਣੀ ਤੁਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜੋ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਨਿਯੰਤਰਣ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਵਿਚੋਂ ਉਪਜੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ:

ਪਾਠ ਕਰ ਰਹੇ ਭਾਈ ਜੀ ਦੀ ਆਵਾਜ਼:

ਧਨਿ ਜੋਬਨ ਜਗੁ ਠਗਿਆ,
ਲਬਿ ਲੋਭ ਅਹੰਕਾਰਿ।
ਸੋਹ ਠਗਉਲੀ ਹਉ ਮਈ
ਸਾ ਵਰਤੈ ਸੰਸਾਰਿ।[59]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਵਾਦ ਕਾਵਿ ਅਤੇ ਗੱਦ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਵਿ–ਤੁਕਾਂ ਤੇ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਇਸਤੇਮਾਲ ਇਸਦੀ ਕਲਾਤਮਿਕਤਾ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਾਇਰੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਰਵਿਦਾਸ ਭਗਤ ਦੀ ਬਾਣੀ ਦੀਆਂ ਸਤਰ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਮੂੰਹੋਂ ਬੁਲਵਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ:

ਆਇਸ਼ਾ : ਇਹ ਸਿਰ ਖਾਣ ਵਾਲੀ ਨਈਂ, ਸੋਚਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਏ.....
ਸਾਡੇ ਘਰਾਂ ਤੋਂ ਥੋੜ੍ਹਾ ਕੁ ਦੂਰ ਭਗਤੂ ਚਮਾਰ ਦਾ ਘਰ ਸੀ...... ਤੇ ਉਹ ਰਾਤ ਨੂੰ ਉੱਚੀ ਉੱਚੀ ਗਾਉਂਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।
ਜਾਤਿ ਭੀ ਓਛੀ ਕਰਮ ਭੀ
ਓਛਾ ਕਸਬ ਹਮਾਰਾ।
ਨੀਚੇ ਸੇ ਪ੍ਰਭੂ ਊਚ ਕੀਓ ਹੇ
ਕਹਿ ਰੈਦਾਸ ਚਮਾਰਾ॥[60]

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' (ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ) ਗਗਨ ਮੈ ਥਾਲੁ (ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ), ਗੁਰ ਬਿਨੁ ਘੋਰ ਅੰਧਾਰ (ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ) ਤਾਹੀ ਵਾਉ ਨ ਲਗਈ (ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ) ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਵਿਟਹੁ ਕੁਰਬਾਣੀ (ਪਾਂਧੀ ਨਨਕਾਣਵੀ) ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀਆਂ ਟੂਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਰੌਚਕਤਾ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਗਹਿਰਾਈ ਦੇਣ ਲਈ ਧਾਰਮਿਕ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪ੍ਰਸੰਗਿਕ ਟੂਕਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

IV. ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ

ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਪਰਿਪੱਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਆਚਾਰੀਆ ਵਲੋਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸੰਯੁਕਤ ਕਲਾ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਾਲੀਦਾਸ, ਭਾਸ, ਸੂਦਰਕ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਉਦਗਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ, ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਆਤਮਜੀਤ, ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ, ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਜਿਵੇਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਤੋਰਨ, ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਖੱਪਿਆਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਸੰਕਟ ਮਾਨਸਿਕ ਵਿਸ਼ਾਦ ਤੇ ਅਸੰਜਮਤਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਉਨ੍ਹੀ ਹੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਵਿਲੱਖਣ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸਲਵਾਨ' ਵਿਚ ਲੂਣਾ ਨਾਲ ਹੁੰਦੇ ਧੱਕੇ ਤੇ ਨਾਇਨਸਾਫ਼ੀ ਨੂੰ ਬਿਆਨਣ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਥਾਂ ਪੁਰ ਥਾਂ ਉਭਰਦੇ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਬੋਲ ਲੂਣਾ ਦੇ ਅਧੂਰੇ ਅਰਮਾਨਾਂ ਤੇ ਅਤ੍ਰਿਪਤ ਕਾਮਨਾਵਾਂ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਅਭਿਵਿਅੰਜਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚਲੀ ਮੂਲ ਸਾਂਝ ਦੋਨੋਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਪਰਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸਾਸ਼ਤਰ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਕਥਾ ਅਨੁਸਾਰ ਬ੍ਰਹਮਾ ਦੇ ਚਾਰ ਵੇਦਾਂ ਦੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਉੱਤੇ ਅਧਾਰਤ ਨਾਟ-ਵੇਦ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਸੀ। ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆ ਵੱਲੋਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਸੰਯੁਕਤ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਇਕਸੁਰਤਾ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਦੀਆਂ ਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਥਾਰ ਦੇਣ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਤੱਤ

ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਇਪਟਾ ਲਹਿਰ ਅਧੀਨ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਇਕ ਅਹਿਮ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਮਹੱਤਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੱਤਵੇਂ ਅੱਠਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਆਤਮਜੀਤ ਤੇ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਹੋਣ ਲਗਦੀ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਵੀਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵਿਚ ਕਾਫ਼ੀ ਸੂਝ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਬਹੁਤੀ ਵਰਤੋਂ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸਦੀ ਇਕ ਉਦਾਹਰਨ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ' ਵਿਚੋਂ ਲਈ ਗਈ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

ਘਿੰਦੀ : ਤੇਰੀ ਉਇ ਮਾਂ ਦੀ ਕੁੱਤੇ ਜੱਟ ਦੀ।

ਘੋਗਾ : ਡਿੱਗਦਾ ਉਇ ਦੇਖੀਂ ਘਿੰਦੀ ਮਾਲ-ਦੇ! ਮੈਂ ਥੋਨੂੰ ਕੁਥ ਨੀ ਕਿਹਾ! ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਹਦੇ ਨਾਲ ਲੜਦਾ ਸੀ ਬੈਤਲ ਤੀਮੀਂ ਨਾਲ!

.....

ਉੱਚੇ ਤਾਂ ਬੀਜਿਆ ਤੇਰਾ ਬਾਜਰਾ

ਮਾਂ ਦਿਆ ਕਾਹਨ ਚੰਦਾ!

ਨੀਂਵੇਂ ਤਾਂ ਬੀਜੀ ਵੇ ਜਵਾਰ

ਖ਼ੂਨੀ ਨੈਣ ਜਲ-ਭਰੇ![61]

ਇਉਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਮੁਰਗੀਖਾਨਾ' ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਮੁਰਗੀਖਾਨਾ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਰਹਿ ਰਹੇ ਭਾਰਤ ਵਾਸੀਆਂ ਨੂੰ 'ਕੁੱਕੜ' ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਵਾਸੀਆਂ 'ਤੇ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਅੰਗ ਕਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਵਿਅੰਗ ਨਾਲ ਕਟਾਖਸ਼ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਉਸ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਉਪਰੰਤ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਗਹਿਰਾਈ ਸਮਝ ਆਉਂਦੀ ਹੈ:

"ਬਾਜ਼ੀਗਰ : ਤਾਂ ਫਿਰ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਮੂੰਹ ਵਿਚ ਸੱਜਣੋ, ਦਾਣਾ ਪਾਉ ਹਰਾ ਭਰਾ।
ਦਾਨੇ ਬਣ ਕੇ ਸਮਾਂ ਲੰਘਾਓ, ਏਦੂੰ ਕੋਈ ਨਾ ਕੰਮ ਖਰਾ।

ਉਸ ਦੇ ਘਰ ਵਿਚ ਜਾਉ ਸਾਰੇ, ਲੈ ਕੇ ਵੱਡੇ ਸੁਘੜ ਸੁਜਾਣ।

ਬਰਾਏ ਨਾਮ ਦਾ ਉਸ ਨੂੰ ਥਾਪੇ, ਮੁਰਗੀਖਾਨੇ ਦਾ ਪ੍ਰਧਾਨ।[62]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਅੰਸ਼ ਭਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ (ਇਕ ਜੰਗ ਕੌਣ ਲੜੇ, ਰਿਸ਼ਮਾਂ ਦੇ ਕਾਤਿਲ ਅਤੇ ਤਿੜਕਦੇ ਸੁਪਨੇ) ਵਿਚ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਜੁਗਤ 'ਓਪੇਰਾ' ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਨਾਟਕ 'ਇਹ ਜੰਗ ਕੌਣ ਲੜੇ' ਦਾ ਆਰੰਭ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਸੁਣੋ ਕਲ੍ਹ ਦੇ ਵਾਰਿਸੋ

ਸਾਡੇ ਜ਼ਖ਼ਮ ਨੇ ਅਜੇ ਹਰੇ

ਇਹ ਨਸ਼ਿਆਂ ਵਾਲੇ ਜਿੰਨ ਤੋਂ

ਖ਼ੌਰੇ ਕਿੰਨੇ ਲੋਕ ਮਰੇ

ਕਈ ਜਿਉਂਦੇ ਲਾਸ਼ਾਂ ਬਣ ਗਏ

ਚਾਅ ਕਬਰੀਂ ਦਫ਼ਨ ਕਰੇ।[63]

ਇਉਂ ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਧੁਨਾਂ ਵਾਲੇ ਗੀਤ, ਪਾਪੂਲਰ ਧੁਨਾਂ ਵਾਲੇ ਗੀਤ ਅਤੇ ਪੈਰੋਡੀ ਧੁਨਾਂ ਵਾਲੇ ਗੀਤ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਭਾਵੁਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੀਤ-ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਿਖ਼ਰ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

V. ਕੋਰਸ/ ਸਮੂਹ ਗਾਣ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਕੋਰਸ/ਸਮੂਹਗਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੋਰਸ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਚਲਿਆ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਡੀਥਰਿੰਬ ਤੋਂ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹਗਾਣ ਸੀ ਜੋ ਡਾਇਓਨੀਸਸ ਦੇਵਤਾ ਦੀ ਉਸਤਤ ਵਿਚ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਵਿਸ਼ਵ ਦੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਕੋਰਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਟ-ਵਸਤੂ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੋਰਸ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਕਸਬੀ ਸੂਝ

ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਇਸ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਦੀਆਂ ਬਹੁਪਰਤੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਬੜੀ ਕਲਾਤਮਿਕਤਾ ਨਾਲ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਉੱਤੇ ਵਿਅੰਗ ਜਾਂ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਤਕਨੀਕੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਆਪੋ ਆਪਣੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਕੋਰਸ ਦੀ ਇਸ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਢਾਲ ਲਿਆ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਹੋਰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ, ਮਨੋਰੰਜਨ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਅਤੇ ਮੰਚ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਲਈ ਕੋਰਸ ਅਤੇ ਕਾਵਿ-ਤੁਕਾਂ ਜਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕੋਰਸ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੋਇਆ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਦੇਸ਼ ਪੂਰਨ ਗੱਲਾਂ ਵੀ ਸਾਂਝੀਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਾਵਿ-ਤੁਕਾਂ ਅਤੇ ਗੀਤ ਨੂੰ ਕਈ ਵਾਰ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਵੀ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਬਰੈਖ਼ਤੀਅਨ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਗੀਤ/ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਗਗਨ ਮੈਂ ਥਾਲੁ' ਵਿਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਰਬਾਈਆਂ ਦਾ ਟੋਲਾ' ਬਾਣੀ ਗਾ ਕੇ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਸਿਖ਼ਰ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ। ਤੀਵੀਆਂ ਦਾ ਕੋਰਸ ਵੀ ਆਪਣੇ ਜ਼ਜਬਾਤ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:

ਰਬਾਬੀਆਂ ਦਾ ਕੋਰਸ : ਗਗਨ ਮੈ ਥਾਲੁ ਰਵਿ ਚੰਦ ਦੀਪਕ ਬਨੇ

ਤਾਰਿਕਾ ਮੰਡਲ ਜਨਕ ਮੋਤੀ॥

ਧੂਪੁ ਮਲਆਨਲੋ ਪਵਣੁ ਚਵਰੋ ਕਰੇ

ਸਗਲ ਬਨਰਾਇ ਫੁਲੰਤ ਜੋਤੀ॥

ਕੈਸੀ ਆਰਤੀ ਹੋਇ॥

ਭਵਖੰਡਨਾ ਤੇਰੀ ਆਰਤੀ॥

ਅਨਹਤਾ ਸ਼ਬਦ ਵਾਜੰਤ ਭੇਰੀ...[64]

.....

ਤੀਵੀਆਂ ਦਾ ਕੋਰਸ : ਇਕ ਦੇ ਸਿਰ ਦਾ ਸਾਈਂ ਚੱਲਿਆ

ਇਕ ਦੀ ਅੱਖ ਦਾ ਨੂਰ,

ਇਕ ਦੇ ਥਣ ਬਿਰਹਾ ਰੋਵੇ

ਇਕ ਦੀ ਮਾਂਗ ਸਿਧੂੰਰ॥[65]

ਇਉਂ ਤੀਵੀਆਂ ਦਾ ਕੋਰਸ ਮਾਤਾ ਤ੍ਰਿਪਤਾ ਤੇ ਸੁਲਖਣੀ ਦੇ ਜ਼ਜਬਾਤਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਬਾਬਰ ਹਮਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਤੀਵੀਆਂ ਦਾ ਕੋਰਸ ਸਮੁੱਚੇ ਸਮਾਜ ਦਾ ਵੈਣ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਾਣੀ ਨੂੰ ਗਾ ਕੇ ਇਹ ਤੀਵੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਹੋਰ ਡੂੰਘਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਨਾਟਕ 'ਗਾਨੀ' ਵਿਚ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਪਹਿਲਾਂ ਹਰਿਆਣਵੀਂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਉਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਫਿਰ ਉਸੇ ਨਾਲ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਨੁਕੂਲ ਸਥਿਤੀ ਮੁਤਾਬਕ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਦੋਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਿੱਧ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਿਆਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹਰ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

"ਅਰੇ ਸਰਬਤ ਮੇ ਮੀਠਾ ਲਾਗੈ
ਤੇਰੇ ਘੜੇ ਕਾ ਪਾਨੀ।
ਮੇਰੇ ਦਿਲ ਕੋ ਫਾਹ ਕਰ ਲੈ ਗਈ
ਤੇਰੇ ਗਲੇ ਦੀ ਗਾਨੀ"[66]

ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਰਾਠੀ' ਨਾਮ ਦਾ ਪਾਤਰ 'ਸੰਤੀ' ਬਾਰੇ ਆਪਣੀ ਭਾਵ-ਸਥਿਤੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਅਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚਲੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਵਿਚਲੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਅਨੁਸਾਰ ਬਦਲਦੇ ਹਨ।

'ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ' ਵਿਚ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਕੋਰਸ-ਗੀਤ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਵੀ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਗੀਤ/ਕੋਰਸ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਇਕ ਸੰਗੀਤਕ ਸੁੱਖ ਦਿੰਦੇ ਹਨ, ਸਗੋਂ ਹਰ ਦਿਸਦੇ ਸੰਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਪੁਨਰ-ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦਿਆਂ ਉਸ ਵਿਚਲੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਗੂੜ੍ਹਾ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨੌਂਵੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਹੀ ਕੋਰਸ ਨਹੀਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ, ਉੱਥੇ ਸੰਗੀਤ ਵੱਜਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਦੇ ਛੇਵੇਂ ਤੇ ਦਸਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਕੋਰਸ/ਗੀਤ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੇ ਅੰਤ 'ਤੇ ਕੋਰਸ/ਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਇਹ ਕੋਰਸ/ਗੀਤ ਲੇਖਕ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਦੁਹਰਾਉਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਉਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਵੀ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹਨ:

ਮੈਂ ਕਿੱਸਾ ਇਕ ਅਜੀਮ ਹਾਂ
ਕਿਤੇ ਜ਼ਰਬ ਕਿਤੇ ਤਕਸੀਮ ਹਾਂ।

ਤੇਰੇ ਅੰਦਰ ਕਿਸੇ ਨੇ ਪਾਏ

ਮੇਰੇ ਲਈ ਨਫ਼ਰਤ ਦੇ ਬੀਜ

ਤੇਰੀ ਛਾਵੇਂ ਕਦੇ ਨਾ ਮੌਲੀ

ਮੇਰੇ ਖਿੜੇ ਰਹਿਣ ਦੀ ਰੀਝ

ਵਕਤ ਦੀ ਮਿੱਟੀ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲੀ

ਮੈਂ ਪਥਰੀਲੀ ਢੀਮ ਹਾਂ

ਮੈਂ ਕਿੱਸਾ ਇਕ ਅਜੀਮ ਹਾਂ

ਕਿਤੇ ਜ਼ਰਬ ਤੇ ਕਿਤੇ ਤਕਸੀਮ ਹਾਂ।"[67]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸੰਗੀਤਕ ਸੰਚਾਰ ਨੂੰ ਵੀ ਅਰਥ ਉਤਪੰਨ ਕਰਨ ਲਈ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

VI. ਮਨਬਚਨੀ ਦੀ ਜੁਗਤ

ਮਨਬਚਨੀ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅੰਤਰਮਨ ਨੂੰ ਸਮਝ ਸਕਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਹਾਸਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉੱਚੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਬੁਲਵਾਉਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਮਨਬਚਨੀ ਅਖਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮਾਨਸਿਕ ਦੁਬਿਧਾ, ਅਧੂਰੀਆਂ ਇਛਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਤ੍ਰਿਪਤ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ ਇਕੱਲਿਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ ਉੱਚਾ ਬੋਲ ਕੇ ਗੱਲਾਂ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਅਤੇ ਦੁਸ਼ਅੰਤ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿਚ ਮਨ-ਬਚਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਨੋਦਸ਼ਾ ਵਿਚੋਂ ਉਪਜੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਲਈ ਮਨਬਚਨੀ, ਚਿੱਠੀ ਜਾਂ ਲਿਖਤੀ ਸਟੇਟਮੈਂਟ ਆਦਿ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਜੁਗਤ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮਿਰਜ਼ਾ ਸਾਹਿਬਾਂ' ਵਿਚ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਸਾਹਿਬਾਂ : ਮੇਰੇ ਵੀਰੇ ਆ ਰਹੇ ਨੇ। ਕੀ ਕਰਾਂ? ਜੇ ਮਿਰਜ਼ਾ ਉੱਠ ਖੜ੍ਹਿਆ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮਾਰ ਸੁਟੇਗਾ। ਯਾ ਅੱਲਾਹ! ਮਿਰਜ਼ੇ ਨੂੰ ਕੌਣ ਜਿੱਤ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮਿਰਜ਼ਿਆ ਉੱਠ...।[68]

ਇਸ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਸਾਹਿਬਾਂ ਦੀ ਦਵੰਦਾਤਮਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਮਨਬਚਨੀ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਪੂਰ ਕੇ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਮਨਬਚਨੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਨੂੰ ਸ਼ਾਂਤ/ਮੂਕ ਰਹਿਣ ਤੋਂ ਬਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਜਿਊਂਦੀ ਲਾਸ਼' ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਤਸਵੀਰ ਨੂੰ ਵੇਖਦਾ ਹੈ। ਤਸਵੀਰ ਵਿਚੋਂ ਮਨ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਜੁਗਤ ਉਸ ਸਮੇਂ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪਾਤਰ ਇਕੱਲਾ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਹਰ ਵਸਤੂ ਸਵਾਲ ਪੁੱਛਦੀ ਲੱਗਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜਵਾਬ ਮੰਚ ਉਪਰਲਾ ਪਾਤਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਲੂੰਹਦੀ ਹਵਾ' ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਪਰਿਵਾਰ ਬਾਰੇ ਮਨ ਵਿਚ ਸੋਚਦਾ ਹੈ।

"ਕੇਵਲ : ਮੈਨੂੰ ਪਰਿਵਾਰ ਵਿਚ ਬਰਾਬਰ ਦੀ ਧਿਰ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਭਰਾਵਾਂ ਨੇ ਤਾਂ ਏਦਾਂ ਕਰਨਾ ਈ ਆ ਪਰ ਮਾਂ-ਪਿਉ ਕਿਉਂ ਏਦਾਂ ਕਰਦੇ ਨੇ? ਉਹਨਾਂ ਲਈ ਤਾਂ ਸਾਰੇ ਧੀ-ਪੁੱਤ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਨੇ.... ਉਹ ਕਿਉਂ ਵਿਤਕਰਾ ਕਰਦੇ ਨੇ.....?"[69]

ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਪੂਰਨ' ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਆਪਣੇ ਮਨ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਦੱਸ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸੌਤੇਲੀ ਮਾਂ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚਲੇ ਟਕਰਾਉ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ 'ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਤਿੰਨ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਧੁਨੀ ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਪੂਰਨ ਦੀ ਆਪਣੀ ਅੰਤਰਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਪੂਰਨ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਮੂਕ ਰੱਖਣ ਦੀ ਬਜਾਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਉਸਦੀ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਮੰਚ ਉਪਰ ਕੋਈ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਪੇਸ਼ ਨਾ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕੇ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹਰ ਇਕ ਭੇਦ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਖੋਲ੍ਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲ ਨਾਟਕੀ ਭੇਦ ਨੂੰ ਖੋਲ੍ਹਣ ਦਾ ਇਹ ਸਭ ਤੋਂ ਆਸਾਨ ਤਰੀਕਾ ਹੈ। ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚਲੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਲਿਖਤ ਸਟੇਟਮੈਂਟ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਕੇ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੋਂ ਕੋਈ ਪਰਦਾ ਨਹੀਂ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਜਿੱਥੇ ਰੁਕਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋਵੇ,

ਨਾਟਕਕਾਰ ਉੱਥੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜੁਗਤ ਵਰਤਕੇ ਨਵਾਂ ਮੋੜ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਮਨਬਚਨੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮਨ ਦੀ ਅੰਦਰ ਦਸ਼ਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ' ਵਿਚ ਵੀ ਮਨਬਚਨੀ ਦੀ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਬੀਤ ਚੁੱਕੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਬਾਰੇ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਅਤੀਤ ਵੱਲ ਵੱਧਦਾ ਇਹ ਕਾਰਜ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਜ਼ਮੀਨ ਨੂੰ ਪੁੱਟਦਾ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੀਸਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਮੀਨਾ ਦੀ ਪਿਛਲੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਪਰਿਵਾਰਕ ਪਿਛੋਕੜ ਬਾਰੇ ਉਦੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਸਦਾ ਬਾਪ ਉਸਦੀ ਮਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਹ ਦੇ ਇਕ ਦਿਨ ਬਾਅਦ ਹੀ ਛੱਡ ਕੇ ਚਲਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਉਸਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸਨੇ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਉਸਦੇ ਆਸ਼ਿਕ ਨਾਲ ਹੀ ਵੇਖਿਆ ਸੀ ਜੋ ਉਮਰ ਵਿਚ ਉਸਦੀ ਮਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕਾਫ਼ੀ ਛੋਟਾ ਸੀ। ਉਹ ਉਸਨੂੰ ਚਾਚਾ ਕਹਿੰਦਾ ਸੀ ਪਰ ਉਸਦੀ ਮਾਂ ਚਾਹੁੰਦੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਉਸਨੂੰ ਮਿਸਟਰ ਸਿੰਘ ਕਿਹਾ ਕਰੇ। ਉਸਦੀ ਮਾਂ ਨੇ ਮੀਨਾ ਦਾ ਵਿਆਹ ਧੋਖੇ ਨਾਲ ਮਿਸਟਰ ਸਿੰਘ ਨਾਲ ਕਰਨਾ ਚਾਹਿਆ।

ਮੀਨਾ : ਮਾਂ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਧੋਖੇ ਨਾਲ ਵਿਆਹੁਣ ਦਾ ਪਲੈਨ ਬਣਾਇਆ। ਉਹ ਮੇਰੀ ਮਾਂ ਦਾ ਆਸ਼ਕ ਤਾਂ ਹੈ ਈ ਸੀ ਜਵਾਈ ਵੀ ਬਣਨ ਤੁਰ ਪਿਆ। ਜਦੋਂ ਲੋਕ ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ ਕਿ ਉਹ ਮੇਰਾ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਉਹ ਮੈਨੂੰ ਚਾਚਾ ਦਿੱਸਦਾ ਸੀ, ਪਰ ਜਦੋਂ ਪਤੀ ਬਣਨ ਲੱਗਾ ਤਾਂ ਮੈਨੂੰ ਉਹ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਲੱਗਦਾ।"[70]

ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਅਨੇਕ ਕਲਾ-ਰੂਪ (ਨ੍ਰਿਤ, ਗਾਇਕੀ, ਅਭਿਨੈ) ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਕਈ ਪਾਸਾਰ ਸਮੇਟਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਪਾਸਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਮੇਂ ਇਕ ਪਾਸੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ, ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਚਿਹਨਕੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ/ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਅਧੀਨ ਕਰਨ ਨਾਲ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਿੱਟੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਟ-ਤੱਤਾਂ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਟਕੀ-ਤੱਤ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਤੱਤ (ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਢੰਗ) ਭਾਵੇਂ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਾਰਜ ਢੰਗ ਅਤੇ ਸੁਭਾਅ ਸਮਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੇ ਹੋਏ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ

ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕ/ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਰੌਚਕਤਾ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੂਹਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਲਿਖਤੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਪਾਠਕਾਂ ਤੱਕ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪੱਖ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਵੀ ਪੱਖ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੋਣ 'ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਉਦੇਸ਼ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਮਾਧਿਅਮ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਨਕਲ, ਸਾਂਗ, ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਭਿਨੈ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਗਏ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਹੋਰ ਨਿਖਰਨ ਲੱਗਾ। ਇਸ ਉਪਰੰਤ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਿਚ ਗਦ, ਪਦ ਪ੍ਰਧਾਨ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਗਏ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਈ ਰੂਪ (ਨਕਲਾਂ, ਸਾਂਗਾਂ, ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ, ਰਾਸ ਲੀਲਾ, ਰਾਮ ਲੀਲਾ, ਕਾਵਿ ਨਾਟ, ਉਪੇਰਾ) ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ।

ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰੂਪਾਂ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਵੱਖਰਤਾ ਬਣਾਈ। ਮੁੱਢਲੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਲੋਕ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ, ਪਰੰਪਰਕ ਖੇਡ ਵਿਧੀ (ਨਕਲ ਵਿਧੀ, ਸੰਗੀਤ ਵਿਧੀ, ਰਾਸ ਵਿਧੀ, ਸਾਗ ਵਿਧੀ) ਹੀ ਸਨ। ਸਮਕਾਲੀ ਦੌਰ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਤੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦੀਆਂ ਸੰਚਾਰ ਵਿਧੀਆਂ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਹਨ। ਅੱਜ ਦੇ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਤੱਤਾ (ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਰੂਪ-ਸੱਜਾ, ਸਹਾਇਕ ਸਮੱਗਰੀ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਧੁਨੀ, ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ, ਬਿੰਬਾਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ) ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਹਥਲੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ' ਦੀ ਘੋਖ ਕਰਦਿਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਲਈ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਢੁੱਕਵਾਂ ਸਿਰਲੇਖ, ਪਿੱਛਲਝਾਤ, ਬਿੰਬ, ਪ੍ਰਤੀਕ, ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਮੋਟਿਫ਼, ਅਪਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ, ਮਿਸ਼ਰਤ ਭਾਸ਼ਾ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਲੋਕ ਉਚਾਰਨ ਆਦਿ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ–ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ

ਨਾਟਕੀ ਤੇ ਮੰਚੀ ਸੰਕਲਪਾਂ, ਨਾਟ-ਵਿਧੀਆਂ, ਸ਼ੈਲੀਆਂ, ਮੰਚ–ਵਿਉਂਤ, ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਦਿੱਤੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੁਚੱਜੇ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ/ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ ਕਰਨਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਜ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਵੀ ਸਹਿਮਤੀ ਪ੍ਰਗਟਾਈ ਹੈ ਕਿ ਪਲਾਟ/ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਵਿਉਂਤ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਸੰਚਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੀ। ਪਲਾਟ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੇ ਨਾਟ-ਅਨੁਭਵ ਵਿਚ ਢਲ ਕੇ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾਨਕ ਉਸਾਰੀ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਜ਼ਿਹਨ ਵਿਚ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਉਦੇਸ਼ ਸਫ਼ਲਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਵੀ ਤਕਨੀਕੀ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟ ਕਥਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕਾਰਜ ਭਰਪੂਰ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਪਾ ਕੇ ਪਾਤਰ–ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਪਾਤਰ, ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਵਿਚੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਹੋਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅੰਦਰੂਨੀ ਤੇ ਬਾਹਰੀ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਮਨਬਚਨੀ ਅਤੇ ਉਹਲੇ ਦੀ ਤਕਨੀਕੀ-ਜੁਗਤ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਹਾਲਤ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਢੁੱਕਵੀਂ, ਨਾਟਕੀ, ਚੁਸਤ, ਵਿਅੰਗਮਈ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਆਪਣੀ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਪਹਿਚਾਣ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੂਸਰੇ ਖਿੱਤਿਆਂ (ਮਾਝਾ, ਮਾਲਵਾ, ਦੁਆਬਾ, ਪੁਆਧਾ) ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਇਕ ਵੱਖਰਤਾ ਬਣਾ ਕੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਜੁਗਤਾਂ, ਲੋਕ ਮੋਟਿਫ਼ ਵੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਮਹੱਤਵ ਵਾਲੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ, ਕੋਰਸ ਅਤੇ ਸਮੂਹ ਗਾਣ ਨਾਲ ਜੁੜੀਆਂ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੋਕ ਮਨਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜਣ ਦਾ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਸਾਧਨ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਵੱਲੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਵਰਤੀ ਗਈ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਬਣਦਾ ਹੈ।

ਹਵਾਲੇ ਅਤੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ

---

1 ਜਗਦੀਪ ਸਿੰਘ ਸੰਧੂ, 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਪ੍ਰਵਚਨ', ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.), 2012, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-65.

2 ਪ੍ਰੋ. ਕਿਸ਼ਨੀ ਨਵਲਾਣੀ, ਸੂਚਨਾ ਸੰਚਾਰ, 2004, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-16.

3 ਡਾ. ਆਤਮਜੀਤ, ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ, 1989, ਪੰਜਾਬ ਸਟੇਟ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ ਬੁੱਕ ਬੋਰਡ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-3.

4 ਡਾ. ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ, 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-6.

5 ਡਾ. ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ, ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ, 2000, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-1.

6 ਭਰਤਮੁਨੀ, ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, (ਅਨੁ. ਜੀ.ਐਨ ਰਾਜਗੁਰੂ), 1985, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-60.

7 ਡਾ. ਹਰਕੀਰਤ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਆਕਰਣ, 1990, ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ ਬੁੱਕ ਬੋਰਡ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ -53-54.

8 ਸਤਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਨੂਰ, ਸਾਹਿਤ: ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਹਾਰ, 1997, ਅਰਸ਼ੀ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-36.

9 ਕਿਸ਼ਨ ਸਿੰਘ, ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਸੋਮੇ, (ਸੋਧੀ ਹੋਈ ਐਡੀਸ਼ਨ), 1986, ਰਘਬੀਰ ਰਚਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-94.

10 ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ, ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1985, ਪੰਨਾ-72.

11 ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, 2004, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-27.

12 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਭਜਨੋ, 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਰਾਈਟਰਜ਼ ਕੋਆਪਰੇਟਿਵ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-78.

13 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ, 1943, ਸਿੰਘ ਬ੍ਰਦਰਜ਼, ਲਾਹੌਰ, ਪੰਨਾ-47-48.

14 ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ, 1976, ਨਵਯੁੱਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ ਲਿਮਟਿਡ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-77.

15 ਆਤਮਜੀਤ, ਤੱਤੀ ਤਵੀ ਦਾ ਸੱਚ, 2006, ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਕੇਂਦਰ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-68.

16 ਆਤਮਜੀਤ, ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ, 2003, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ 34-35.

17 ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਦੋ ਧਾਰਮਕ ਨਾਟਕ, 1983, ਬਿਸ਼ਨ ਚੰਦ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ 59-60.

18 ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਸਵੇਰ ਦੀ ਲੋਅ, 2002, ਨਿਊ ਬੁੱਕ ਕੰਪਨੀ, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-27.

19 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ, ਪੰਨਾ-36.

20 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-45.

21 ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਕਰਮਵੀਰ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.), ਚੋਣਵੇਂ ਇਕਾਂਗੀ, 1997, ਵੇਦ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-80.

22 ਸਰਮਦ ਸਹਿਬਾਈ, 'ਤੂੰ ਕੌਣ', ਅਤਰ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.), ਸੀਹਾਂ ਤਾਂ ਪੱਤਣ ਮੱਲੇ, 1983, ਲੋਅ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-182.

23 ਸਾਧੂ ਸਿੰਘ, 'ਹਾਏ ਨੀ ਧੀਏ ਮੋਰਨੀਏ, ਆਤਮਜੀਤ ਅਤੇ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ (ਸੰਪਾ.), ਮੰਚਣ-ਨਾਟਕ, 1988, ਮੰਚਣ-ਪੁਸਤਕ ਲੜੀ, ਮੋਹਾਲੀ, ਪੰਨਾ-11.

24 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਪੰਨਾ-93.

25 ਅੱਛਰ ਸਿੰਘ ਕਾਹਲੋਂ (ਡਾ.) ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਡਾ. ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਮਿਤੀਹੀਣ, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-160.

26 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ, 1956, ਸੁੰਦਰ ਪੁਸਤਕ ਭੰਡਾਰ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-53-65.

27 ਆਈ.ਸੀ. ਨੰਦਾ, ਸੁਹਾਗ, 1996, ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-18.

28 ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਧਮਕ ਨਗਾਰੇ ਦੀ, 2002, ਨਵਯੁਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ 23, 24.

29 ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ, ਨਾਰਕੀ, 1959, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-20.

30 ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਝਨਾਂ ਦੇ ਪਾਣੀ, 1997, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-33.

31 ਉਹੀ, ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ, 1987, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-30.

32 ਆਤਮਜੀਤ, ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ, ਪੰਨਾ-34,35.

33 ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ, ਭੁੱਬਲ ਦੀ ਅੱਗ, 2006, ਅਦਬੀ ਪਰਵਾਜ਼ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਮਾਨਸਾ, ਪੰਨਾ-14.

34 ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਮਰਦ ਮਰਦ ਨਹੀਂ ਤੀਵੀਂ ਤੀਵੀਂ ਨਹੀਂ, 1969, ਪੰਜਾਬੀ ਅਕੈਡਮੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-77.

35 ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਇਕ ਰਮਾਇਣ ਹੋਰ, 1997, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-80.

36 ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਜ਼ਹਿਰ, 1989, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-104.

37 ਪ੍ਰੀਤ ਮਹਿੰਦਰ ਸੇਖੋਂ, ਕੁਰਕਸ਼ੇਤਰ, 2008, ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-15.

38 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ, 1956, ਸੁੰਦਰ ਪੁਸਤਕ ਭੰਡਾਰ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-71.

39 ਜਤਿੰਦਰ ਬਰਾੜ, 'ਲੋਹੇ ਦੀ ਭੱਠੀ', 2001, ਨਾਨਕ ਸਿੰਘ ਪੁਸਤਕ ਮਾਲਾ; ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-46.

40 ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, 'ਸਵੇਰ ਦਾ ਭੁੱਲਾ', 1958, ਫਰੰਟੀਅਰ ਪ੍ਰੈਸ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ 31-32.

41 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਪੁੰਨਿਆ ਦਾ ਚੰਨ, 1969, ਸਿੰਘ ਬ੍ਰਦਰਜ਼, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-38.

42 ਪਾਂਧੀ ਨਨਕਾਣਵੀ, ਗੁਰੂ ਅਰਜਨ ਵਿਟਹੁ ਕੁਰਬਾਣੀ, 1978, ਨਾਟ-ਕਲਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-13.

43 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਗ਼ਾਲਿਬ-ਏ-ਆਜ਼ਮ, 2011, ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-76.

44 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ 1957, ਸੁੰਦਰ ਪੁਸਤਕ ਭੰਡਾਰ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-102.

45 ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ (ਸੰਪਾ.) ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਭਾਗ ਦੂਜਾ), 2011, ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-197.

46 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-56.

47 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬ 'ਚ ਇਕੋ ਮਰਦ ਰਾਣੀ ਜਿੰਦਾ, 1981, ਨਵਯੁੱਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-42.

48 ਇੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਗੋਗੋਆਣੀ, ਐਸਾ ਸਿਰਜਿਓ ਖ਼ਾਲਸਾ, ਪੁਸਤਕ ਭੰਡਾਰ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2005, ਪੰਨਾ-35.

49 ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਸ਼ਾਇਰੀ, 2004, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-82.

50 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ, 1984, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-60.

51 ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਮੇਰੇ ਸਾਰੇ ਲਘੂ ਨਾਟਕ, 2015, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-41.

52 ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਪਰੀਆਂ, 2000, ਆਰਸ਼ੀ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-37.

53 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਭਜਨੋ, ਪੰਨਾ-58.

54 ਉਹੀ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, 1984, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-73.

55 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ, 1973, ਹਜ਼ੂਰੀਆਂ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-35.

56 ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਮੇਰੇ ਚੋਣਵੇਂ ਇਕਾਂਗੀ, 1985, ਲੋਕ ਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-64.

57 ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਸ਼ਾਇਰੀ, ਪੰਨਾ-11.

58 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-12.

59 ਉਹੀ, ਮੇਦਨੀ, 2002, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਵਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-29.

60 ਉਹੀ, ਸ਼ਾਇਰੀ, ਪੰਨਾ-27.

61 ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਸੱਤ ਬਗਾਨੇ, ਪੰਨਾ-31.

62 ਆਤਮਜੀਤ, ਮੁਰਗੀਖਾਨਾ, 1980, ਨਵਯੁਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ 86-89.

63 ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ, ਇਹ ਜੰਗ ਕੌਣ ਲੜੇ, 2016, ਅਦਬੀ ਪਰਵਾਜ਼ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਮਾਨਸਾ, ਪੰਨਾ-7.

64 ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ, 1999, ਨਵਯੁੱਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-212.

65 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-195.

66 ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਗਾਨੀ, 1990, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-20.

67 ਆਤਮਜੀਤ, ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ, ਪੰਨਾ-29.

68 ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ ਤੱਤ, 1987, ਪੰਜਾਬ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-175.

69 ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ, 'ਲੂੰਹਦੀ ਹਵਾ', 1994, ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-26.

70 ਆਤਮਜੀਤ, ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ, ਪੰਨਾ 34-35.

ਅਧਿਆਇ-ਚੌਥਾ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ

ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਨੇੜੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਹੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ 'ਰੂਪ' ਅਤੇ 'ਸਾਰ' ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਰੋਤ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵਿਆਕਰਣਕ ਰੂਪ ਹੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਪੱਖਾਂ (ਧੁਨੀ, ਸ਼ਬਦ, ਵਾਕ, ਪੈਰ੍ਹਾ, ਸਾਰ, ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ) ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਜਲੰਧਰ, ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਅਤੇ ਕਪੂਰਥਲਾ ਆਦਿ ਜ਼ਿਲ੍ਹਿਆਂ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਬੋਲੀ ਹੈ। ਤੁਲਨਾਤਮਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇਸ ਬੋਲੀ ਦੀ ਮਲਵਈ ਬੋਲੀ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦੀਆਂ ਆਪਣੀ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ /ਬ/ ਅਤੇ /ਵ/ ਧੁਨੀਆਂ ਦਾ ਅਦਲ-ਬਦਲ ਮਲਵਈ ਬੋਲੀ ਵਾਂਗ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਸਵਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ /ਇ/ ਸਵਰ ਅਕਸਰ ਅਰਥ ਸਵਰ /ਯ/ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ /ਉ/ ਅਤੇ /ਓ/ ਧੁਨੀਆਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਿਸੇ ਬੰਧਨ ਦਾ ਮੁਥਾਜ ਨਹੀਂ ਇਹ ਅਕਸਰ ਹੀ (ਹੁੰਦਾ) ਅਤੇ (ਹੋਂਦਾ) ਵਿਚ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ /ਣ/ ਅਤੇ /ਲ਼/ ਧੁਨੀਆਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਸ੍ਵੈ-ਇੱਛਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਉਂ ਹੀ ਕਈ ਵਾਰ /ਈ/ ਧੁਨੀ ਦੀ ਥਾਂ /ਇ/ ਧੁਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਦੁੱਤ ਵਿਅੰਜਨ (ਹੱਥ ਦੀ ਥਾਂ ਹਥ, ਘੱਟ ਦੀ ਥਾਂ 'ਘਟ' ਸਾਧਾਰਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਬਹੁ-ਵਚਨ ਬਣਾਉਣ ਸਮੇਂ ਦੁੱਤ ਵਿਅੰਜਨ ਵਿਆਕਰਣਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਹੀਂ ਬਦਲਦੇ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ 'ਮਹਾਂਪ੍ਰਾਣਤਾ' (ਪਿਹਾਣਾ ਦੀ ਥਾਂ ਫਿਹਾਣਾ, ਧੁੱਪ ਦੀ ਥਾਂ ਧੂਫ) ਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ, ਵਾਕ-ਬਣਤਰ, ਸ਼ਬਦ-ਬਣਤਰ, ਤਕੀਆ ਕਲਾਮ, ਸਵਰ, ਵਿਅੰਜਨ, ਨਾਸਿਕਤਾ, ਅਖਾਣ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਭਿੰਨ ਪੱਧਰਾਂ 'ਤੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਲੋਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਮੁਹਾਵਰੇ ਨੂੰ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਵੱਡੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰੌਚਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਰਨ ਤੋਂ

ਪਹਿਲਾਂ ਚਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ (ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ) ਦੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕੇ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੇ ਦੂਜੀ ਅਤੇ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਸਮਾਨਾਂਤਰ ਨਾਟ-ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਰਚਨਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਸਗੋਂ ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ ਇਕ ਰੰਗਕਰਮੀ ਵੀ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲੈ ਕੇ 1937 ਈ. ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੇ ਅਤੇ 1996 ਈ. ਤੱਕ ਲਗਾਤਾਰ 60 ਵਰ੍ਹੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦਾ ਅਤੇ ਖੇਡਦਾ ਰਿਹਾ। ਉਸ ਨੂੰ ਰਾਸ-ਲੀਲ੍ਹਾ, ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਅਤੇ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ 'ਪਰਫ਼ਾਰਮਿੰਗ ਆਰਟਸ' ਵਿਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਸੀ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਉਹ ਕੁਝ ਵੱਡਾ ਕਰਨ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਬਣਨ ਦੀ ਆਕਾਂਖਿਆ ਰੱਖਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਮੰਤਵ ਲਈ ਉਸ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਢੁੱਕਵਾਂ ਅਤੇ ਸਾਰਥਿਕ ਪਲੇਟ ਫਾਰਮ ਹੋਰ ਕਿੱਥੇ ਮਿਲ ਸਕਦਾ ਸੀ।

ਉਸਦੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਜੀਵਨ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਦਿਲਚਸਪ ਤੱਥ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਜਿੱਥੇ ਵੀ ਰਿਹਾ, ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਰਿਹਾ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਛੋਟੇ ਜਿਹੇ ਪਿੰਡ 'ਉੜਾਪੜ' (ਨਵਾਂ-ਸ਼ਹਿਰ) ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਲਾਹੌਰ, ਦਿੱਲੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਅਤੇ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਰਗੇ ਹਰ ਮਹਾਂਨਗਰ ਵਿਚ ਰਿਹਾ ਅਤੇ ਉੱਥੇ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਕਲੱਬ ਬਣਾ ਲਏ ਜੋ ਅੱਜ ਵੀ ਕਰਮਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਲਾਹੌਰ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ 'ਪੰਜਾਬੀ ਆਰਟ ਥੀਏਟਰ' ਕਾਇਮ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਦਿੱਲੀ ਜਾ ਕੇ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਨਾਮ ਬਦਲ ਕੇ 'ਪੰਜਾਬੀ ਕਲਾ ਮੰਚ' ਰੱਖ ਲਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਸੰਚਾਲਨ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਨੀਨਾ ਟਿਵਾਣਾ ਨੂੰ ਸੌਂਪ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਇਸ ਜੋੜੀ ਨੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਰਤ ਅਤੇ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਯਾਦਗਾਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਕੀਤੀਆਂ। ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਰੰਗਕਰਮੀ ਇਬਰਾਹੀਮ ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 'ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ' ਵਰਗੀ ਵੱਕਾਰੀ ਸੰਸਥਾ ਤੋਂ ਪਰਫ਼ਾਰਮਿੰਗ ਆਰਟਸ ਵਿਚ ਡਿਗਰੀ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਸੀ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਜਨਮ 10 ਦਸੰਬਰ, 1914 ਨੂੰ ਚੱਕ ਨੰਬਰ 570 ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਸ਼ੇਖ਼ੂਪੁਰਾ ਵਿਚ ਹੋਇਆ। ਛੇਤੀ ਹੀ ਉਹ ਆਪਣੇ ਜੱਦੀ ਪਿੰਡ ਉੜਾਪੜ (ਨਵਾਂ-ਸ਼ਹਿਰ) ਵਿਚ ਆ ਗਿਆ। ਉੜਾਪੜ ਫ਼ਿਲੌਰ ਤੋਂ ਨਵਾਂ-ਸ਼ਹਿਰ ਵੱਲ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਸੜਕ ਉੱਪਰ ਸਥਿਤ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਸਮੇਂ ਸਤਲੁਜ ਦਰਿਆ ਇਸ ਪਿੰਡ ਦੇ

ਕਾਫ਼ੀ ਨੇੜਿਉਂ ਲੰਘਦਾ ਸੀ ਪਰ ਹੁਣ ਇਹ ਕਾਫ਼ੀ ਪਿੱਛੇ ਹੱਟ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਭਾਈਚਾਰੇ ਦੀਆਂ ਤੰਦਾਂ ਬਹੁਤ ਮਜ਼ਬੂਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਗ਼ਮੀ ਦੇ ਮੌਕੇ ਸਾਰਾ ਪਿੰਡ ਇਕੱਠਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਪਿੰਡ ਦੇ ਨੇੜ੍ਹੇ ਔੜ ਕਸਬਾ ਵੱਸਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਜਿੱਥੋਂ ਦਾ ਦੁਸਹਿਰਾ ਕਾਫ਼ੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਉੱਥੇ ਕਈ-ਕਈ ਦਿਨ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਬਚਪਨ ਇਹ ਲੀਲ੍ਹਾਵਾਂ ਦੇਖਦੇ ਹੀ ਗੁਜ਼ਰਿਆ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੜ੍ਹਾਈ-ਲਿਖਾਈ ਟੁੱਟਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਸਿਰੇ ਚਾੜ੍ਹੀ। ਪਹਿਲੀਆਂ ਪ੍ਰਾਇਮਰੀ ਦੀਆਂ ਜਮਾਤਾਂ ਉਸ ਨੇ ਸਰਕਾਰੀ ਪ੍ਰਾਇਮਰੀ ਸਕੂਲ ਬਖ਼ਲੌਰ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੀਆਂ। ਦਸਵੀਂ ਜਮਾਤ ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬਾ ਹਾਈ ਸਕੂਲ ਜਲੰਧਰ ਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਜਲੰਧਰ ਛਾਉਣੀ ਵਿਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਸੀ। ਜਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਉਹ ਅਕਸਰ ਦੇਖਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ। ਐਫ.ਏ. ਕਰਨ ਲਈ ਉਹ ਖਾਲਸਾ ਕਾਲਜ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵਿੱਚ ਦਾਖ਼ਲ ਹੋ ਗਿਆ। ਬੀ.ਏ. ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਉਸ ਨੇ ਐਫ.ਸੀ ਕਾਲਜ ਲਾਹੌਰ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਬੀ.ਏ. ਪੜ੍ਹਦਿਆਂ ਹੋਇਆ ਉਸ ਨੇ ਨੌਰਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਢਾਈ ਮਹੀਨੇ ਦੀ ਟਰੇਨਿੰਗ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ। ਬੀ.ਏ. ਦਾ ਇਮਤਿਹਾਨ ਦੇਣ ਪਿੱਛੋਂ 1937 ਈ. ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ' ਲਿਖ ਲਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਹ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਪੱਕਾ ਜੁੜ ਗਿਆ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਨਾਟ-ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ 60 ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਫੈਲੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਕਾਲ ਦੌਰਾਨ ਅਨੇਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤੇ। ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫੁੱਲਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟ-ਮੇਲੇ ਅਤੇ ਸੈਮੀਨਾਰ ਆਯੋਜਿਤ ਕਰਵਾਏ। ਉਸ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ: ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ (1937), ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ (1938), ਦੂਰ-ਦੁਰਾਡੇ ਸ਼ਹਿਰੋਂ (1939), ਜੀਵਨ-ਲੀਲ੍ਹਾ (1940), ਅਨਜੋੜ (1941), ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ (1949), ਦੋਸ਼ (1949), ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ (1952), ਪੰਚ ਪ੍ਰਧਾਨ (1952), ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ (1953), ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ (1954), ਮੁੜ੍ਹਕੇ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ਬੋ (1961), ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ (1962), ਕੰਚਨ ਮਾਟੀ (1966), ਇਤਿਹਾਸ ਜਵਾਬ ਮੰਗਦਾ ਹੈ (1969), ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ (1969), ਮਿਟੀ ਧੁੰਦ ਜਗ ਚਾਨਣ ਹੋਆ (1969), ਕਲ੍ਹ, ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ (1972), ਜ਼ਫ਼ਰਨਾਮਾ (1972), ਹਿੰਦ ਦੀ ਚਾਦਰ (1975), ਦੇਖ ਕਬੀਰਾ ਰੋਯਾ (1976), ਮਸੀਹਾ ਸੂਲੀ 'ਤੇ ਮੁਸਕਰਾਇਆ

(1980), ਰਾਣੀ ਜ਼ਿੰਦਾਂ (1981), ਕਾਮਾਗਾਟਾ ਮਾਰੂ (1983), ਅੰਬਰ ਕਾਲ (1986), ਨੰਗਾ ਜ਼ਖਮ (1990), ਸ਼ੁਭ ਕਰਮਨ ਤੇ ਕਬਹੂੰ ਨਾ ਟਰੋਂ (1991) ਅਤੇ ਮਿੱਟੀ ਪੁੱਛੇ ਘੁਮਿਆਰ ਤੋਂ (1996), ਬਾਪੂ ਦੀ ਘੋੜੀ (1962) ਆਦਿ। ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਹੋਰ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਲਿਖਿਆ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਨਿਮਨ ਅਨੁਸਾਰ ਹੈ:

ਕਹਾਣੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ: ਸਿੱਪੀਆਂ (1942) ਅਤੇ ਨਵੀਂ ਸਵੇਰ (1952)

ਸਾਹਿਤਕ ਅਧਿਐਨ: ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਸੰਖੇਪ ਇਤਿਹਾਸ (1953)

ਸੰਪਾਦਿਤ ਨਾਟਕ: ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਡਰਾਮੇ (1949)

ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ (1965)

ਸੰਪਾਦਿਤ ਰਚਨਾਵਾਂ: ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਧਾਰਾ (1964)

ਪੰਜਾਬੀ ਬਾਤਚੀਤ ਸ਼ਰਧਾ ਰਾਮ ਫਿਲੌਰੀ (1967)

ਚੋਣਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ (1969)

ਨੰਦੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ (1971)

ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਦੀ ਜੀਵਨ ਤੇ ਰਚਨਾ (1971)

ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਰਚਨਾਵਾਂ: ਪੰਜਾਬੀ ਵਾਰਤਕ ਦਾ ਜਨਮ ਤੇ ਵਿਕਾਸ (1970)

ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ (1971)

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਹਸਤਾਖ਼ਰ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਜਾਣ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਪਿੜ ਸੱਖਣਾ ਅਤੇ ਵੀਰਾਨ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਤਿਹਾਸਕ, ਆਰਥਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ, ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਚਾਰਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਸਮਾਜ ਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਵਜੋਂ ਉਭਰੇ ਹਨ। ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਸੁਭਾਅ ਅਨੁਸਾਰ ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਵਿਆਹ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ। ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਆਕਰਣਕ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਬਾਰੇ ਅਹਿਮ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਜਿਸਦਾ ਅਧਿਐਨ ਅੱਗੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਬਹੁ-ਪੱਖੀ ਸਖ਼ਸ਼ੀਅਤ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਅਭਿਨੈਕਾਰ, ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਤਾਂ ਦਾ ਖੋਜੀ, ਬਾਲ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਰਚੇਤਾ, ਨਾਵਲਕਾਰ ਕਹਾਣੀਕਾਰ ਤੇ ਇਕ ਸਫ਼ਲ ਅਧਿਆਪਕ ਵੀ ਸੀ, ਪਰ ਉਸਦੀ ਵਧੇਰੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯਤਾ ਨਾਟਕ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਹੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦਾ ਜਨਮ 01 ਮਾਰਚ, 1911 ਨੂੰ ਨੰਗਲ ਸ਼ਾਮਾ ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਜਲੰਧਰ ਵਿਚ ਸਰਦਾਰ ਭਗਵਾਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਘਰ ਹੋਇਆ। ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬਾ ਖ਼ਾਲਸਾ ਹਾਈ ਸਕੂਲ ਜਲੰਧਰ ਤੋਂ ਮੈਟ੍ਰਿਕ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਖ਼ਾਲਸਾ ਕਾਲਜ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਤੋਂ ਬੀ.ਏ. ਅਤੇ ਐਮ.ਏ. ਕਰਨ ਉਪਰੰਤ ਉਹ ਇਸੇ ਕਾਲਜ ਵਿਚ ਨਿਗਰਾਨ ਹੋਸਟਲ ਅਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਮੁਖੀ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ ਬਣਿਆ। ਉਹ ਇਕ ਸਾਲ (1971-72) ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਖ਼ਾਲਸਾ ਕਾਲਜ, ਡਰੋਲੀ ਕਲਾਂ ਜਲੰਧਰ ਦਾ ਪ੍ਰਿੰਸੀਪਲ ਵੀ ਰਿਹਾ। ਆਪਣੇ ਪਦ ਤੋਂ ਸੇਵਾ-ਮੁਕਤ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੇ ਪੀਐਚ.ਡੀ. ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ 20 ਅਕਤੂਬਰ 1989 ਨੂੰ ਦੇਹਾਂਤ ਹੋ ਗਿਆ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਬੜਾ ਚੰਚਲ ਸੀ। ਉਹ ਮੂੰਹ ਤੇ ਸਾਫ਼ ਗੱਲ ਕਹਿਣ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿਚ ਸੀ। ਉਸਦੀ ਜਿਉਣ ਵਿਧੀ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਬਾਰੇ ਉਹ ਆਪਣੀ 'ਸਾਹਿਤਕ ਸਵੈ-ਜੀਵਨੀ' ਵਿਚ ਲਿਖਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੂੰ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਕਲਾਂ, ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕੀ ਮੰਡਲੀਆਂ ਤੇ ਹੋਰ ਕਈ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਦਾ ਮੌਕਾ ਮਿਲਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਬੰਧੀ ਗਿਆਨ ਵੀ ਬਹੁਤ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸੀ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਉਥੇ ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਲ ਹਿੰਦੀ ਅਤੇ ਉਰਦੂ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਬਹੁ-ਵਿਧਾਵੀ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਮਿਲੀ। ਜਦੋਂ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਗਹਿਰ-ਗੰਭੀਰ ਗੱਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉਥੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜ਼ਿਕਰ ਹੋਣਾ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀਜਨਕ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦੀ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਨਾਟ-ਸਫ਼ਰ 1932 ਵਿਚ 'ਪਿਤਾ ਪਿਆਰ' ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ: ਕਾਲਜੀਏਟ (1949), ਜੋੜੀ (1949), ਸਾਖੀ (1949), ਆਦਮੀ ਦੀ ਅਕਲ (1951), ਅੱਜਕੱਲ (1954), ਬੈਂਕ (1955), ਕਲਾ ਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ (1955), ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ (1956), ਉੜਕ

ਸੱਚ ਰਹੀ (1959), ਕੰਬਦੇ ਧੌਲਰ (1960), ਲੂਨਾ ਬਾਜ਼ਾਰ (1960), ਕਲਜੁਗਿ ਰੱਥ ਅਗਿਨ ਕਾ (1960), ਧਰਤੀ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ (1961) ਨਵਾਂ ਜਨਮ ਪੁਰਾਣੀ ਮੌਤ (1964), ਲੱਜਿਆ (1964), ਨਾਟਕ ਨਾਮ ਸਮਾਨਿ ਤੂੰ (1969) ਸੋ ਵੀ ਚੰਨਣ ਹੋਇ ਰਹੇ (1969), ਜਿਨ ਸਚਿ ਪਲੈ ਹੋਇ (1969), ਅਸੀਂ ਦੂਨ ਸਵਾਇ ਹੋਇ (1972), ਤਾਤੀ ਵਾਓ ਨਾ ਲਗਈ (1973), ਪਹਿਲਾਂ ਮਰਨ ਸਿਖ ਲਓ (1973), ਚੜ੍ਹਦਾ ਰੂਪ ਸਵਾਇਆ (1975), ਆਪਣਾ ਮੂਲ ਪਛਾਣ (1977), ਸੁਨਹਿਰੀ ਚਿੱਟਾ ਕਾਲਾ (1981), ਮਹਾਂ ਬਲੀ ਯੋਧਾ (1981), ਬੰਦਾ ਬਹਾਦਰ (1982), ਚੋਅ ਅਜੇ ਨਹੀਂ ਸੁੱਕਾ (1982), ਵਾਰਸ ਸ਼ਾਹ (1987), ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀਂ (1988), ਸੱਚ ਕੀ ਜੀਤ (1973), ਨਾਰੀ ਦੀ ਜਾਗ (1955) (ਅਨੁਵਾਦ) ਆਦਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਦੀ ਝੋਲੀ ਪਾਏ। ਉਸ ਦੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪੁਰਸਕਾਰ ਵੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ। ਹੌਕੇ (1946), ਪੈਸਾ (1949) ਕਣਕ ਦਾ ਬੋਲਾ (1951), ਡੋਲਟੀ ਲਾਟ (1951), ਜੀਵਨ ਹਲੂਣੇ (1953), ਬੇਵਸੀ ਜਾਂ ਹੁਣ ਨਹੀਂ (1954) ਨਵੀਆਂ ਜੋਤਾਂ (1955), ਰਾਤ ਕੱਟ ਗਈ (1955), ਕਹਿਣੀ ਤੇ ਕਰਨੀ (1961), ਕਿਧਰੇ ਜਾਵਾਂ (1961), ਨਵਾਂ ਮੋੜ (1966), ਕਲਾ ਹੱਕ (1967), ਦੇਸ਼ ਦੀ ਖਾਤਰ (1968), ਲੁਕਿਆ ਸੱਚ (1970), ਰੰਗ ਨਿਆਰੇ (1972), ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ (1973), ਇਹ ਲਹੂ ਕਿਸਦਾ ਹੈ (1973) ਫੁੱਲ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਰਚਨਾ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਦਸ ਕਹਾਣੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ, ਦੋ ਕਾਵਿ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ, ਪੰਜ ਨਾਵਲ, 32 ਖੋਜ ਤੇ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਪੁਸਤਕਾਂ, 40 ਬਾਲ ਸਾਹਿਤ, 3 ਜੀਵਨੀ ਤੇ ਸਫ਼ਰਨਾਮਾ ਆਦਿ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੇ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਹੋਰ ਅਮੀਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਵਡਮੁੱਲਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ।

ਉਹ ਸਮਾਜਿਕ ਕਮਜ਼ੋਰੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਨੰ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਰੱਖਿਆ ਹੈ ਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਗਹਿਰਾਈ ਲਿਆਂਦੀ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਅਹਿਮ ਹਨ। ਉਹ ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਜੰਮਪਲ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਉਸਦੇ ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਥਾਂ ਪੁਰ-ਥਾਂ ਵਿਖਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਲੱਗਿਆ ਦੁਆਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ, ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ, ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਚਰਚਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਜਨਮ 14 ਮਾਰਚ, 1938 ਈ. ਨੂੰ ਪਿਤਾ ਮਨੀ ਰਾਮ ਦੇ ਗ੍ਰਹਿ ਵਿਖੇ ਪਿੰਡ ਭਾਮ ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਚਾਰ ਭੈਣਾਂ ਦਾ ਇਕਲੌਤਾ

ਵੀਰ ਅਤੇ ਮਾਪਿਆਂ ਦਾ ਇਕਲੌਤਾ ਪੁੱਤਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਘਰ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਬੜਾ ਪਿਆਰ ਅਤੇ ਸਤਿਕਾਰ ਮਿਲਿਆ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਚੌਥੀ ਜਮਾਤ ਤੱਕ ਸਿੱਖਿਆ ਪਿੰਡ ਦੇ ਮਦਰੱਸੇ ਵਿਚੋਂ ਅਤੇ ਪੰਜਵੀਂ ਤੋਂ ਅੱਠਵੀਂ ਤੱਕ ਬੱਡੋਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਦਸਵੀਂ ਜਮਾਤ ਨੈਸ਼ਨਲ ਹਾਈ ਸਕੂਲ ਭਾਮ ਤੇ ਪਹਿਲੇ ਦਰਜੇ ਤੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਉਚੇਰੀ ਸਿੱਖਿਆ ਸਰਕਾਰੀ ਕਾਲਜ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਤੋਂ ਬੀ.ਏ. ਆਨਰਜ਼ ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਐਮ.ਏ. ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਰਾਮਜਸ ਕਾਲਜ, ਦਿੱਲੀ ਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ 1960 ਤੋਂ ਹੰਸਰਾਜ ਕਾਲਜ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਬਤੌਰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਲੈਕਚਰਾਰ ਵਜੋਂ 43 ਸਾਲ ਕਾਰਜ ਕੀਤਾ। ਅਧਿਆਪਨ ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਉਸ ਨੂੰ ਹੋਰ ਪੜ੍ਹਾਈ ਕਰਨ ਦਾ ਮੌਕਾ ਮਿਲਿਆ। ਦਿੱਲੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਤੋਂ ਫੁਲਬਰਾਈਟ ਸਕਾਲਰਸ਼ਿਪ ਲੈ ਕੇ ਅਮਰੀਕਾ ਦੇ ਸ਼ਹਿਰ ਮੈਡੀਕਲ ਵਿਸਕੌਨਸਿਨ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹਨ ਚਲਾ ਗਿਆ। ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਨੇ 'ਦੀ ਪੈਟਰਨਰ ਆਫ਼ ਕੋਮਡੀ ਇੰਨ ਬਾਰਨਾਰਡ ਸ਼ਾਅ' ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ 1970 ਵਿਚ ਪੀਐਚ.ਡੀ. ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ।

ਉਸ ਨੇ ਲੰਮਾਂ ਸਮਾਂ ਹੰਸਰਾਜ ਕਾਲਜ ਦਿੱਲੀ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦਾ ਅਧਿਆਪਨ ਕਰਵਾਇਆ। ਬੇਸ਼ਕ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਅਧਿਆਪਨ ਕਾਰਜ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਪਰ ਸਾਹਿਤ ਰਚਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਨੂੰ ਉਰਦੂ, ਹਿੰਦੀ, ਪੰਜਾਬੀ, ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਬਰਾਬਰ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਸੀ ਪਰੰਤੂ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਲਈ ਉਹ ਮਾਂ ਬੋਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨੂੰ ਤਰਜੀਹ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਹਿੰਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਭੂਸ਼ਣ ਪ੍ਰਭਾਕਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵਿਦਵਾਨੀ ਦੇ ਇਮਤਿਹਾਨ ਪਾਸ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਸਨ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਅਨੁਸਾਰ, "ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਪਿਛੋਂ ਦੋ ਵਿਚਾਰ ਸਨ, ਪਹਿਲਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਇਕ ਅਮਰੀਕੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜੈਰਮ ਲਾਰੈਂਸ ਦੀ ਦਿੱਲੀ ਦੇ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨੂੰ ਪਈ ਝਾੜ ਯਾਦ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿਹਾ ਸੀ ਬੈਰਖ਼ਤ ਬਹੁਤ ਮਹਾਨ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਸੀਬਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਚਿਤਰਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਵਡਿਆਉਣ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਉਸ ਦੇ ਆਪਣੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਬਥੇਰੇ ਹਨ। ਕੀ ਤੁਹਾਡੇ ਦੇਸ਼ ਭਾਰਤ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਕੋਈ ਮੁਸੀਬਤ ਨਹੀਂ ਜਿਸ ਨੂੰ ਤੁਸੀਂ ਤੇ ਸਿਰਫ਼ ਤੁਸੀਂ ਆਪਣੇ ਭਾਰਤੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਚਿਤਰ ਸਕੋ, ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਉਹਦੇ ਦਿਮਾਗ ਉੱਤੇ ਭਾਰ ਬਣ ਚੁੱਕਿਆ ਸ਼ਹਿਰੀ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਇੰਝ ਸੋਚਣਾ, ਜਿਵੇਂ ਪਿੰਡ ਸੁਰਗ ਹੋਵੇ ਤੇ ਸ਼ਹਿਰ ਨਰਕ ਜਿਵੇਂ ਹਰ ਪੇਂਡੂ ਦੇਵਤਾ ਹੋਵੇ ਤੇ ਹਰ

ਹਲਵਾਹ ਰੱਜਿਆ ਪੁਜਿਆ ਜ਼ਿੰਮੀਦਾਰ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਮੌਲਿਕ ਸੋਚ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਬੋਲੀ ਅਤੇ ਪਿੰਡ, ਆਪਣੇ ਪਿੰਡ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਉੱਤੇ ਮਾਣ ਹੈ।"[1] ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਲੋਕਧਾਰਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਹੈ।

ਉਹ ਇਕ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਇਕ ਸਫ਼ਲ ਰੰਗ-ਕਰਮੀ ਵੀ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ 1978 ਵਿਚ 'ਕਾਲਜੀਏਟ ਡਰਾਮਾ ਸੁਸਾਇਟੀ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਨੇ 2013 ਤੱਕ 38 ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੂੰ ਕਈ ਮਾਨ ਸਨਮਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਏ। 2003 ਵਿਚ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਵਲੋਂ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ ਪੁਰਸਕਾਰ ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਸ਼ਹੀਦ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮਿਲਿਆ। 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਨਾਟਕ ਨੂੰ 1994 ਵਿਚ ਪਰਮ ਸਾਹਿਤ ਸਤਿਕਾਰ ਸਨਮਾਨ ਅਤੇ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਵੱਲੋਂ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਪੁਰਸਕਾਰ ਮਿਲ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਪੰਜਾਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਅਤੇ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਬਾਰੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਹਨ ਕਿ, "ਡਾ. ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਬਰਨਾਰਡ ਸ਼ਾਅ ਦੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਸੁਖਾਂਤਾਂ' ਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਸ਼ਿਲਪ ਦਾ ਗਿਆਨ ਲੋਕਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਬਿਆਨੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀ, ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਤੋਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸ਼ੁੱਧ ਜਜ਼ਬੇ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਰੁਮਾਂਚਿਕ ਰੰਗ ਅਤੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਡੂੰਘਿਆਈ ਤੋਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅੰਸ਼ ਲੈ ਕੇ ਆਪਣੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆਏ ਆਪਣੇ ਪਿੰਡ ਦੇ ਕਿਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ/ਨਾਇਕ ਬਣਾ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਮੁੱਚੇ ਗਰੀਬਾਂ ਤੇ ਕਿਰਤੀ ਦਾ ਅਸਲੀ ਜੀਵਨ ਘੋਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਲਈ ਆਪਣੀ ਮਾਤ ਬੋਲੀ ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦੇ ਆਰੰਭ ਤੇ ਆਪਣੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆਏ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖ ਸੁੱਖ ਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾਇਆ। ਆਪਣੇ ਇਤਿਹਾਸ ਮਿਥਿਹਾਸ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦੇਣ ਦੀ ਦਲੇਰੀ ਕੀਤੀ।"[2] ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਲੱਖਣ ਹਸਤਾਖ਼ਰ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਇਸ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਰੰਗਕਰਮੀ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ 19 ਨਵੰਬਰ, 2013 ਨੂੰ ਮੌਤ ਹੋ ਗਈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲਿਆਂ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਾਮਿਆਂ, ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਅਤੇ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਆਰਥਿਕ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਰਵੀ ਤਨੇਜਾ ਅਨੁਸਾਰ, "ਸਿੱਧੂ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ

ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਜਿਹੜੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਅਣਗੌਲੇ ਹੀ ਰਹੇ ਹਨ। ਛੋਟੇ ਕਿਸਾਨਾਂ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਤਾਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਪਰ ਖੇਤ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਸ਼ੇਪੀਆਂ, ਪਾਲੀਆਂ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਛੋਹਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਹਿੰਦੂ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਅਤੇ ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ ਨੂੰ ਮੰਨਣ ਵਾਲੇ ਨਵੇਂ ਚਿਹਰੇ ਹਨ।"[3] ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਗਰੀਬ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਗਰੀਬੀ, ਜ਼ਮੀਨ ਲਈ ਲੜਾਈ ਝਗੜੇ, ਪਾਖੰਡਵਾਦ ਦਾ ਵਿਰੋਧ, ਜਾਤ ਪਾਤ, ਵਹਿਮ ਭਰਮ ਆਦਿ ਹਨ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ 38 ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਨਾਟਕੀ ਸਫ਼ਰ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ' ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਅੰਤਿਮ ਨਾਟਕ 'ਬਿੰਗੜ ਦੀ ਵਹੁਟੀ' 2013 ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਮਰਨ ਉਪਰੰਤ 2014 ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

ਇੰਦੂਮਤੀ ਸਤਿਦੇਵ (1973), ਸੁਆਮੀ ਜੀ (1975), ਭਜਨੋ (1977), ਲੇਖੂ ਕਰੇ ਕੁਵੱਲੀਆ (1981), ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ (1981), ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ (1981) ਕਲ੍ਹ ਕਾਲਜ ਬੰਦ ਰਵ੍ਹੇਗਾ (1981), ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ (1985), ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ (1982), ਮਸਤ ਮਘੋਵਾਲੀਆ (1985), ਭਾਈ ਹਾਕਮ ਸਿੰਹੁ (1986), ਸਿਰੀ ਪਦ ਰੇਖਾ ਗਰੰਥ (1986), ਸੈਕਸ਼ਪੀਅਰ ਦੀ ਧੀ (1986), ਅਮਾਨਤ ਦੀ ਲਾਠੀ (1986), ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ (1986), ਕਿਰਪਾ ਬੋਣਾ (1988), ਨੀਨਾ ਮਹਾਂਵੀਰ (1989), ਮੰਗੂ ਤੇ ਬਿੱਕਰ (1990), ਪਰੇਮ ਪਿਕਾਸੋ (1990), ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ (1991), ਏਕਲਵਯ ਬੋਲਿਆ (1992), ਬੱਬੀ ਗਈ ਕੋਹ ਕਾਫ (1994), ਕਿੱਸਾ ਪੰਡਤ ਕਾਲੂ ਘੁਮਾਰ ਦਾ (1995), ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਸ਼ਹੀਦ (1995), ਭਾਗਾਂ ਵਾਲਾ ਪੋਤਰਾ (1995), ਪੂਨਮ ਏ ਬਿਛੂਏ (1997), ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਦੀ ਦੀਵਾਲੀ (1997), ਪਹਾੜਨ ਦਾ ਪੁੱਤ (1994), ਪੰਜ ਪੰਡਾਂ ਇਕ ਪੁੱਤ ਸਿਰ (1999), ਬਾਬਲ ਮੇਰਾ ਡੋਲਾ ਅੜਿਆ (1999), ਵਤਨਾਂ ਵੱਲ ਫੇਰਾ (2001), ਗਾਲਿਬ ਦੇ ਆਜ਼ਮ (2010), ਸਿਕੰਦਰ ਦੀ ਜਿੱਤ (2011) ਸੁਥਰਾ ਗਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ (2011), ਮੇਰਾ ਬੱਚਾ ਤੇ ਮੈਂ (2012), ਬਿੰਗੜ ਦੀ ਵਹੁਟੀ (2014)।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟ-ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਪੁਸਤਕਾਂ 'ਦੀ ਪੈਟਰਨ ਆਫ਼ ਟਰੈਜੀ ਕਾਮਡੀ ਇਨ ਬਰਨਾਰਡ ਸ਼ਾਅ', 'ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ', 'ਪੰਜਾਬੀ ਪਲੇਰਾਈਟ', 'ਮੇਰੀ

ਸਾਹਿਤਕ ਸ੍ਵੈ-ਜੀਵਨੀ', 'ਨਾਟਯਕਲਾ ਅਰ ਮੇਰਾ ਤਜ਼ੁਰਬਾ', 'ਨਾਟਕ ਕਿਵੇਂ ਬਣੇਂਦਾ', 'ਡਰਾਮੇਬਾਜ਼ੀਆਂ' ਅਤੇ ਮੇਰਾ ਨਾਟਕੀ ਸਫ਼ਰ ਆਦਿ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਨਕਲਾਂ, ਵਿਆਹਾਂ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਗਾਏ ਗੀਤਾਂ, ਰਾਸਾਂ, ਵੇਖੇ ਅਤੇ ਸੁਣੇ ਗੁੱਗੇ ਦੇ ਅਖਾੜਿਆਂ ਤੋਂ ਉਪਜੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਲਗਭਗ 20-22 ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਵਿਭਿੰਨ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਲੜੀਵਾਰਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇ ਜੌਹਰ ਦਿਖਾ ਕੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਲੋਹਾ ਮਨਵਾਇਆ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਉਹ ਨਿਰੰਤਰ ਸਾਧਨਾ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੂਝ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਸਚਾਰੂ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਵੀ ਗਿਆਨ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੀ ਲਗਨ, ਮਿਹਨਤ ਅਤੇ ਸੂਝ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਨਵੇਂ ਉਪਰਾਲੇ ਕੀਤੇ। ਉਸਦਾ ਜਨਮ 1967 ਵਿਚ ਪਿੰਡ ਚੱਕ ਸਿੰਘ ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਹੁਸ਼ਿਆਰਪੁਰ ਵਿਖੇ ਹੋਇਆ। ਉਸ ਨੇ ਮੁੱਢਲੀ ਸਿੱਖਿਆ ਪਿੰਡ ਦੇ ਹੀ ਪ੍ਰਾਇਮਰੀ ਸਕੂਲ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਡੀ.ਏ.ਵੀ. ਕਾਲਜ ਜਲੰਧਰ ਤੋਂ ਪ੍ਰੀ ਮੈਡੀਕਲ ਅਤੇ ਬੀ.ਏ., ਐਮ.ਐਸ. ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਪੜ੍ਹਾਈ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅਰਬਦ-ਨਰਬਦ ਧੁੰਦੂਕਾਰਾ' ਵਿਚ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ 'ਤੇ ਬੈਸਟ ਐਕਟਰ ਦਾ ਅਵਾਰਡ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ, ਜਿਸ ਤੋਂ ਉਸ ਅੰਦਰ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਤੇ ਖੇਡਣ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨੇ ਜਨਮ ਲਿਆ।

ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ 1995 ਵਿਚ ਮੁਹਾਲੀ ਵਿਚ ਇਕ ਥੀਏਟਰ ਸੰਸਥਾ 'ਅਦਾਕਾਰ ਮੰਚ' ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਲਗਭਗ 30 ਕਲਾਕਾਰ ਪਿਛਲੇ ਕਈ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਲਗਾਤਾਰ ਕੰਮ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਉਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਅਦਾਕਾਰਾਂ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਸਭਾ ਬਣਾਈ ਹੈ। ਉਹ ਹੁਣ ਤੱਕ 400 ਦੇ ਕਰੀਬ ਕੁ ਸਟੇਜ ਪ੍ਰਫੌਰਮੈਂਸ ਦੇ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਸਮੁੱਚਾ ਜੀਵਨ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਅਰਪਣ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਉਸ ਦਾ ਪਰਿਵਾਰ ਵੀ ਵਡਮੁੱਲਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਆਪਣੀ ਸਿਰਜਣਾਤਮਿਕ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਅਸਤਿਤਵ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੂਝ ਅਤੇ ਚੇਤਨਾ ਵਾਲਾ ਚੇਤੰਨ ਕਲਾਕਾਰ ਨਾਟ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਮੰਚ-ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਉਸਾਰ ਕੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਿਰਫ਼ ਪੜ੍ਹਨਯੋਗ ਹੀ ਨਹੀਂ

ਬਣਾਉਂਦਾ। ਸਗੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿਚ ਢਾਲ ਕੇ ਨਵਾਂ ਰੂਪ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਸ ਕੋਲ ਰੰਗ ਮੰਚੀ ਯੋਗਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟ-ਰਚਨਾ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਦੋਵੇਂ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਨਵੇਂ ਤੋਂ ਨਵੇਂ ਵਿਸ਼ੇ ਸਮਾਜ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖ ਕੇ ਉਹ ਉਸ ਬਾਰੇ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੋਚਣ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਰ ਕਰਨ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਵੀ ਰੱਖਦਾ ਹੈ।

ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਜਿੱਥੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਹੁਨਰ ਦਿਖਾਇਆ, ਉੱਥੇ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾਂ ਵੀ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

ਮੈਂ ਜ਼ਿੰਦਾ ਰਹਾਂਗਾ, ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ, ਫੁੱਲਾਂ ਕੱਢੀ ਚਾਦਰ, ਪਿੰਜਰ, ਇਕੋ ਰਾਹ ਸਵੱਲੜਾ, ਮੈਂ ਪਰਤ ਆਇਆਂ, ਤੋਪਾਂ ਦਾ ਮੂੰਹ ਮੋੜਨ ਵਾਲੇ, ਰਵਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ, ਉਹ ਕਹਾਣੀ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਪਰਮਵੀਰ ਚੱਕਰ, ਘੱਲੂਘਾਰਾ ਜਾਰੀ ਹੈ, ਅੰਨੀ ਗੁਫ਼ਾ, ਬਾਤ ਸੂਹੇ ਫੁੱਲਾਂ ਦੀ, ਅਮਰ ਕਥਾ, ਕਥਾ ਤੁਰੀ ਬਹੁਰੰਗੀ, ਜੰਗਲ ਬੋਲਦਾ ਹੈ, ਵਿੱਥ, ਅੰਨ੍ਹੀ ਗਲੀ ਦਾ ਮੋੜ, ਤੋਪਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹ ਮੋੜਨ ਵਾਲੇ, ਗੁੰਮਸ਼ੁਦਾ, ਵਿੱਦਿਆ ਵਿਚਾਰੀ, ਚੰਡੀ ਕਥਾ ਸਦੀਵੀ, ਖੰਭਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼, ਜ਼ਖ਼ਮੀ ਖੰਭਾਂ ਦੀ ਪਰਵਾਜ਼, ਕਾਲਾ ਇਲਮ, ਟੁਕੜੇ-ਟੁਕੜੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਆਦਿ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਨੇ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਅੰਧੇ ਹੇ ਹਮ, ਕਹਿਤੀ ਹੈਂ ਲੜਕੀਆਂ, ਬੰਦ ਅੰਧੇਰੋਂ ਮੇਂ, ਕਥਾ ਕਸ਼ਮੀਰ, ਕਹਾਨੀ ਨਈਂ ਪੁਰਾਨੀ ਆਦਿ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਭਿੰਨ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਸਨਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਨਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਧਾਰਮਿਕ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਿਭਿੰਨ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਮੌਲਿਕ ਰੰਗ ਦੀ ਨਾਟਕ-ਬਣਤਰ ਵਿਉਂਤਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਪਲਾਟ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ, ਉਪ-ਸਿਰਲੇਖ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਗੁੰਦਣਾ ਅਤੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ, ਸਵਰ, ਵਿਅੰਜਨ, ਨਾਸਕਿਤਾ, ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਲੋਕ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ, ਲੋਕਿਕ ਮਿੱਥਾਂ, ਰਸਮ-ਰਿਵਾਜ਼, ਵਹਿਮ ਭਰਮ ਆਦਿ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

I. ਅਖਾਣ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਖਾਣ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਢੰਗ ਬੜਾ ਹੀ ਸਾਰਥਕ

ਸਾਬਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਦੂਰ ਦੁਰਾਡੇ ਸ਼ਹਿਰੋਂ' ਵਿਚ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

"ਇੰਦਰ : ਐਵੇਂ ਸਿਆਣੇ ਆਂਹਦੇ ਨੇ ਖਾਈਏ ਮਨ ਭੌਂਦਾ, ਹੰਡਾਈਏ ਜੱਗ ਹੌਂਦਾ।

ਮਨ : ਅਖੇ ਉੱਥੇ ਜਾਂਈ ਭਲਿਆ, ਜਿੱਥੇ ਪਿਉ ਦਾਦਾ ਕਦੇ ਨਾ ਚਲਿਆ।"[4]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਖਾਈਏ ਮਨ ਭੌਂਦਾਂ', ਹੰਡਾਈਏ ਜੱਗ ਭੌਂਦਾ' ਅਤੇ 'ਉਥੇ ਜਾਈਂ ਭਲਿਆ, ਜਿੱਥੇ ਪਿਉ ਦਾਦਾ ਕਦੇ ਨਾ ਚਲਿਆ' ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਮਾਤ ਭਾਸ਼ਾ' ਵਿਚ ਦਿਤੂ ਨਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੀਆਂ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਨੂੰ ਦਿੱਤੀਆਂ ਝਾੜਾਂ ਬੜੀਆਂ ਯਥਾਰਥਕ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ:-

ਦਿੱਤੂ : "ਉਇ ਉਲੂਆ! ਉਇ ਹਰਾਮੀਆਂ! ਕਿਉਂ ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਠਿੱਠ ਕਰਨ ਲਗਾਂ ਬਰਾਦਰੀ ਵਿਚ? ਮਾਂ ਦਿਆਂ ਖਸਮਾਂ, ਤੂੰ ਹੀ ਸਿਆਣਾ ਰਹਿ ਗਿਆ ਏ ਸਾਰੀ ਬਰਾਦਰੀ ਵਿਚ? ਚੰਡਾਲਾ! ਕਿਉਂ ਤੂੰ ਮੇਰੀ ਧੌਲੀ ਦਾੜ੍ਹੀ ਵਿਚ ਭੁੱਬਲ ਪਾਉਣ ਲੱਗ ਏ! ਨਿੱਜ ਜੰਮਦਾ ਤੂੰ ਕਲ ਮੂੰਹਿਆ।"[5]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਠਿੱਠ ਕਰਨਾ', 'ਧੌਲੀ ਦਾੜ੍ਹੀ ਵਿਚ ਭੁੱਬਲ ਪਾਉਣਾ', 'ਨਿੱਜ ਜੰਮਦਾ ਕਲ ਮੂੰਹਿਆਂ' ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

'ਕਾਇਆ ਕਲਪ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤਿਆ ਹੈ:

"ਨਿਰਮਲਾ : ਮੇਰੇ ਸਭ ਡਰ ਭਉ ਲੱਗ ਗਏ ਨੇ। ਮਰਦਾ ਕੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਭਾਈਏ ਨੂੰ ਆ ਜਾਣਦੇ, ਜੋ ਤੂੰ ਮੇਰੇ ਨਾਲ ਕਰਦੀ ਰਹੀ ਏ ਅੱਜ ਇਕ ਇਕ ਗਿਣ ਕੇ ਦਸੂੰ।

ਮਤ੍ਰੇਈ : ਨਿਰਮਲਾ, ਮੇਰੇ ਤੇ ਤਰਸ ਕਰ! ਉਹ ਨੂੰ ਨਾ ਕੁਝ ਦੱਸੀ। ਹਾਇ, ਮੈਂ ਕੀ ਕਰਾਂ! ਉਹ ਨੇ ਮੇਰੇ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਕਰਨੀਏ।"[6]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰੇ 'ਮਰਦਾ ਕੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ

ਭਿੰਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਇਸਦੇ ਸ਼ਬਦੀ ਅਰਥ ਵੱਖਰੇ ਹੋਰ ਅਤੇ ਭਾਵ ਅਰਥਾਂ ਵੱਖਰੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਿਰਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੁਆਬੀ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਰੌਚਿਕ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਏਥੋਂ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਕਲ੍ਹ, ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

ਪ੍ਰੇਮੋ : ਨੀ ਖਚਰੀਏ, ਮੈਥੋਂ ਪਰੋਖੀ ਵੀ ਕੋਈ ਨੀਤ ਧਾਰੀ ਹੋਏ?

ਗੁਰਾਂ : ਬੇਬੇ, ਦਿਲਾਂ ਦੀਆਂ ਕੌਣ ਜਾਣ ਸਕਦਾ। ਜੀ ਦਾ ਰੋਗ ਗਵਾਣ ਵਾਲਾ ਭਾਵੇਂ ਸਾਡੇ ਚੰਮ ਦੀਆਂ ਜੁਤੀਆਂ ਹੰਢਾਏ।

ਪ੍ਰੇਮੋ : (ਸ਼ਰਧਾ ਉਪਜਾਉਣ ਦੇ ਲਿਹਜ਼ੇ ਵਿਚ ਬੜੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਨਾਲ) ਤੂੰ ਸ਼ਰਧਾ ਧਾਰ, ਤੈਨੂੰ ਅੱਜ ਹੱਥ ਤੇ ਸਰ੍ਹੋਂ ਜੰਮਦੀ ਵਿਖਾਵਾਂਗੀ। ਪਰ ਦੇਖੀ ਕਾਹਲੀ ਨਾ ਪੈ ਜਾਈਂ। ਓੜਕ ਭਲੇ ਕੰਮ ਵਿਚ ਝਟ ਬਿੰਦ ਤਾਂ ਲਗਦੀ ਏ ਨਾ।[7]

ਰੁਲੀਆ : (ਇਕ ਟਿਕਾ ਕੇ) ਕੂਚਾ ਲੱਗਾ ਤੇਰੇ ਸ਼ੌਕਾਂ ਨੂੰ, ਤੂੰ ਜ਼ਰੂਰ ਭਾਂਬੜ ਬਾਲੇਗੀ। ਜਾਤ ਦੀ ਕੋਹੜ ਕਿਰਲੀ ਤੇ ਸ਼ਤੀਰਾਂ ਨੂੰ ਜੱਫੇ। ਰਾਜ ਮੰਤਰੀ ਦੀ ਵੇਲ ਵਧੇ ਰਾਜ ਦੂਣ ਸਵਾਏ, ਰੱਬ ਦਾ ਭਾਗ ਲਾਏ।[8]

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ : ਭਾਈਆ, ਤੈਥੋਂ ਉਂਜ ਵੀ ਲੋਕੀ ਡਰਦੇ ਨੇ। ਅਖੇ ਘਸੁੰਨ ਨੇੜੇ ਕਿ ਰੱਬ। ਨਾਲੇ ਤੂੰ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਓਹਦੇ ਜ਼ਰਕਾਟ ਕੱਢ ਛੱਡੇ ਨੇ।

ਜ਼ੈਲਦਾਰ : (ਇਸ਼ਾਰੇ ਨਾਲ) ਚੁੱਪ।

ਭਾਗ ਮੱਲ : ਆਹ ਲਓ ਸੌ ਸੌ ਦੇ ਦਸ ਨੋਟ।

ਭਲਵਾਨ : ਹਉਕੇ ਕਿਉਂ ਲੈਂਦਾ ਏ, ਹੁਣ ਸੁੱਖ ਦੀ ਨੀਂਦੇ ਸੌ ਬੇਸ਼ੱਕ।[9]

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਦਿਲਾਂ ਦੀਆਂ ਜਾਣਨਾ', 'ਚੰਮ ਦੀਆਂ ਜੁੱਤੀਆਂ ਹੰਢਾਉਣਾ', 'ਹੱਥਾਂ ਤੇ ਸਰ੍ਹੋਂ ਜਮਾਉਣਾ', 'ਭਾਂਬੜ ਬਾਲਣਾ', 'ਜਾਤ ਦੀ ਕੋਹੜ ਕਿਰਲੀ ਤੇ ਸ਼ਤੀਰਾ ਨਾਲ ਜੱਫੇ', 'ਘਸੁੰਨ ਨੇੜੇ ਕਿ ਰੱਬ', 'ਸੁੱਖ ਦੀ ਨੀਂਦ ਸੌਣਾ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇ ਕਿ ਅਖਾਣ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਾਂ ਕਿਸੇ ਵਾਕ ਦਾ

ਅੰਸ਼ ਮਾਤਰ ਭਾਗ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਅਖਾਣ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਵਿਚ ਪੂਰਣ ਵਾਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਖਾਣਾਂ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਤਜ਼ਰਬੇ, ਸਿਆਣਪ, ਅਤੇ ਦੂਰ-ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜੋ ਇਕ ਪਾਸੇ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਕੋਈ ਸੇਧ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਰੋਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ:

ਯੂਸਫ : ਅੱਛਾ ਤਮਾਸ਼ਾ ਦਿਖਾਉ, ਹਮੇਂ ਖੁਸ਼ ਕਰੋ।

ਅਬਦੁੱਲਾ : ਤੁਹਾਡੀ ਜਾਨ ਬਖ਼ਸ਼ੀ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇਗੀ।

ਦੂਜਾ : ਹਜ਼ੂਰ ਜਾਨ ਤਾਂ ਰੱਬ ਨੂੰ ਦੇਣੀਆਂ।

ਤੀਜਾ : ਇੰਨਾਂ ਨੂੰ ਫੇਰ ਜੂੰ ਦੇ ਦਿਆਂਗੇ।

ਪਹਿਲਾ : ਲਉ ਜਨਾਬ ਗੋਲੀ ਕੀਹਦੀ ਤੇ ਗਹਿਣੇ ਕੀਹਦੇ।

ਦੂਜਾ : ਰੱਖ ਦਿਓ ਬਈ ਸਮਾਨ, ਫਸੀ ਕੀ ਤੇ ਫਟਕਣ ਕੀ।[10]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਰੱਬ ਨੂੰ ਜਾਨ ਦੇਣੀ', 'ਗੋਲੀ ਕੀਹਦੀ ਤੇ ਗਹਿਣੇ ਕਹੀਦੇ', 'ਫਸੀ ਨੂੰ ਫਟਕਣ ਕੀ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੁਹਾਵਰੇ ਨੂੰ ਵਾਕ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਕਿਰਿਆ, ਲਿੰਗ, ਪੁਰਖ ਵਚਨ, ਕਾਲ ਅਤੇ ਕਾਰਕ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਬਦਲਦੇ ਰਹਿਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ:

ਮੇਹਰੂ : ਮਸਿਆ ਹੋਵੇ ਚਾਹੇ ਪੁੰਨਿਆ, ਇਨਾਂ ਪਾਂਦਿਆਂ ਦੀਆਂ ਪੌਂ ਬਾਰਾਂ ਨੇ।[11]

ਸ਼ੇਰੂ : ਕਿਧਰੋ ਆਏ ਓ ਦਾਦਾ ਜੀ?

ਪੰਡਤ : ਝੰਡੇ ਸ਼ਾਹ ਦੀ ਕੁੜੀ ਦਾ ਕੰਨਿਆ ਦਾਨ ਕਰਕੇ।

ਸ਼ੇਰੂ : ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ ਦੇਖਦਾ, ਉਤੋਂ ਕੈਸਾ ਸੰਕਟ ਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।
ਜੁਆਨ ਲੜਕੀ ਨੂੰ ਘਰ ਬਠਾਣ ਦਾ ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ।

ਮੇਹਰੂ : (ਹੌਲੀ) ਬਾਹਮਣਾਂ ਤਾਂ ਆਪਣਾ ਲਾਗ ਲੈ ਲੈਣੋਂ ਅੱਗੋਂ ਭਾਵੇਂ ਜਾਂਦੀ ਰੰਡੀ ਹੋ ਜਾਵੇ।[12]

ਸ਼ੇਰੂ : ਬਾਬਾ ਸੁਣਿਆ ਤੁਸੀਂ ਪੰਚਾਇਤ ਜੋੜ ਕੇ ਗਏ ਸੀ ਸੁਲਤਾਨ ਲੋਧੀ ਦੇ ਦਰਬਾਰ 'ਚ।

ਬਾਬਾ : ਕੁਝ ਨਾ ਪੁੱਛੋ ਮੁੰਡਿਓ, ਜਿਹੜੀ ਸਾਡੇ ਨਾਲ ਹੋਈਏ, ਸੰਗੋਂ ਲੈਣੇ ਦੇ ਦੇਣੇ ਪੈ ਗਏ। ਰਾਜੇ ਸੀਂਹ ਤੇ ਮੁਕਦੱਮ ਕੁੱਤੇ ਬਣ ਗਏ ਨੇ। ਵੱਢੀਆਂ ਤਾਰ ਕੇ, ਰਿਸ਼ਵਤ ਦੇ ਕੇ ਬੜੀ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਜਾਨ ਬਚਾ ਕੇ ਆਏ ਆਂ।[13]

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਪੌ ਬਾਰਾਂ ਹੋਣਾ', 'ਲਾਗ ਲੈਣਾ ਭਾਵੇਂ ਜਾਂਦੀ ਰੰਡੀ ਹੋ ਜਾਵੇ', 'ਰਾਜੇ ਸ਼ੀਹ ਤੇ ਮੁਕੱਦਮਾ ਕੁੱਤੇ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਖਾਣ-ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਰੂਪਾਕਾਰ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵੱਡਾ ਅਤੇ ਗੁੰਦਵੀਂ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਧਾਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀ ਜੀਵਨ ਤਜ਼ਰਬੇ, ਸਿਆਣਪ ਅਤੇ ਦੂਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਅਨੁਸਾਰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭੰਡਾਂ ਮਰਾਸੀਆਂ ਅਤੇ ਨਕਲੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਵਿਅੰਗ ਭਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਕਲੀਏ, ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਵਿਚੋਂ ਲੋਕ ਉਕਤੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੇ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਜਾਤ, ਧਰਮ, ਖਾਣ-ਪੀਣ, ਪਹਿਰਾਵੇ, ਕਿੱਤੇ, ਆਰਥਿਕਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਵੰਡਿਆ ਹੈ। ਮੁਹਾਵਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਜੀਵਨ ਦਾ ਅਹਿਮ ਹਿੱਸਾ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਮੁਹਾਵਰੇ ਹੀ ਕਿਸੇ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦੀ ਵੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਥਾਨਕ ਰੰਗਣ ਦੇਣ ਲਈ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਅਖਾਣ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗ ਨੂੰ ਸੁੰਦਰ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਬੋਲੀ ਆਮ ਗੱਲਬਾਤੀ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਲਿਖੀ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਯਥਾਰਥਕਤਾ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਸੇ ਯਥਾਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਗੂੜ੍ਹਾ ਕਰਨ ਲਈ ਉਹ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਤੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਂਡੂ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਬੜੇ ਢੁੱਕਵੇਂ ਅਤੇ ਫੱਬਵੇਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਉਥੋਂ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਵਿਚ ਸਾਦਗੀ ਅਤੇ ਆਪ ਮੁਹਾਰਾਪਣ

ਲਿਆਉਣ ਨੂੰ ਤਰਜੀਹ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ: 'ਅਖੇ ਮੈਂ ਨਾ ਹੁੰਦੀ ਤਾਂ ਵਿਆਹ ਕੀਦੇ ਨਾਲ ਕਰੌਂਦਾ', 'ਕਾਵਾਂ ਕਹੇ ਢੋਰ ਨਹੀਂ ਮਰਦੇ', 'ਸਾਹ ਸੀਗੇ ਸੱਤਾ ਚੁੱਲਿਆਂ ਦੀ ਸੁਆਹ'।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ 'ਰੰਗ ਨਿਆਰੇ' ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਰਾਤ ਕਟ ਗਈ' ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:

ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ : ਤਰਲਾ ਮਿੰਤ ਕਰ ਲੈਣਾ ਸੀ। ਚਾਰ ਅੱਖਰ ਪੜ੍ਹ ਲੈ, ਜੂਨ ਸੌਰ ਜਾਊਗੀ। ਸਾਡੇ ਵਾਂਗ ਨਹੀਂ ਅਨ੍ਹੇਰੇ ਵਿਚ ਠੋਕਰਾਂ ਖਾਂਦਾ ਫਿਰੇਂਗਾ।[14]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਜੂਨ ਸੌਰ ਜਾਊਗੀ' ਅਤੇ 'ਅਨ੍ਹੇਰੇ ਵਿਚ ਠੋਕਰਾਂ ਖਾਣਾ' ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀਂ' ਵਿਚ ਵੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਰੰਗੀਲਾ : ਗੌਂ ਭਣਾਵੇਂ ਜੌਂ। ਹੁਣ ਤਾਂ ਇਹ ਗਧੇ ਨੂੰ ਪਿਉ ਕਹਿਣ ਨੂੰ ਵੀ ਤਿਆਰ ਨੇ।[15]

ਪਹਿਲਾ : ਇਸ ਰੰਨ ਨੂੰ ਤੰਗ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਡੱਕਰੇ ਕਰਾਉਣੇ ਜੇ ਮਾਲੇ ਤੋਂ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਪਣੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਦਿੱਤਾ, ਉਲੂ ਸਿੱਧਾ ਕਰਨ ਲਈ ਦਿੱਤਾ।

ਤੀਜਾ : ਠੀਕ ਏ ਭਾਈ ਅੱਜ ਹਰ ਕੋਈ ਆਪਣਾ ਉੱਲੂ ਸਿੱਧਾ ਕਰਨ ਲਈ ਸਭ ਪਾਪੜ ਵਲਦੈ।[16]

ਛੱਜੂ : ਗੱਲ ਹੀ ਲੋਕ ਦੀਏ, ਪ੍ਰਲੋਕ ਦੀਆਂ ਤਾਂ ਐਵੇਂ ਗੱਲਾਂ ਈ ਨੇ ਮਨ-ਘੜਤ। ਸਿਆਣੇ ਕਿਹਾ ਕਰਦੇ ਨੇ ਇਹ ਜੁੱਗ ਮਿੱਠਾ ਅਗਲਾ ਕਿਨ ਡਿੱਠਾ। (ਮੁਸਕਰਾਕੇ) ਤੇ ਤੁਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਜੁੱਗ ਮਿੱਠਾ ਕਰ ਰਹੇ ਹੋ।[17]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਦੁਆਬੀ ਦੇ 'ਗੌਂ ਭਣਾਵੇਂ ਜੌਂ', 'ਗਧੇ' ਨੂੰ 'ਪਿਉ ਕਹਿਣਾ', 'ਉੱਲੂ ਸਿੱਧਾ ਕਰਨਾ', 'ਪਾਪੜ ਵਲਦੈ', 'ਇਹ ਜੱਗ ਮਿੱਠਾ ਅਗਲਾ ਕਿਨ ਡਿੱਠਾ' ਆਦਿ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਯਥਾਰਥਕ ਰੰਗ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ' ਵਿਚ ਵੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ:

ਮਨੋਰਥ : ਫੇਰ ਖਾਕ ਤੇ ਮੋਇਆਂ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪਏ ਹੋ ਜੇ ਮਲਕ ਨੂੰ ਪਤਾ ਲਗ ਗਿਆ ਤਾਂ ਮੌਰ ਸੇਕ ਦੇਊ।

ਕਿਹਰੂ : ਉਹ ਵੀ ਸਿਕਾਉਣੇ ਪੈਂਦੇ ਨੇ ਹਰ ਇਕ ਨੂੰ ਕਦੀ ਕਦੀ ਜੰਮਿਆਂ ਰੇਸ਼ਾਂ ਗਰਮਾਉਣ ਲਈ।[18]

ਕਿਹਰੂ : (ਰਤਾ ਕੁ ਸੋਚ ਕੇ ਨਿਰਾਸ਼ਤਾ ਨਾਲ) ਜੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਉਂ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਹੂੰਝ ਆਏ ਹੋਏ... ਫੇਰ?... ਪਲੀ ਪਲੀ ਕੱਨੀ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹੀ ਕੁੱਪਾ ਭਰਿਆ ਕਰਦੈ..... ਕੁੱਪਾ ਭਰਨ ਨਾਲ ਕਿਤੇ ਕੁੱਜੀਆਂ ਖਾਲੀ ਹੀ ਨਾ ਹੋ ਗਈਆਂ ਹੋਣ।[19]

ਕਿਹਰੂ : ਮਹਿਕਾਂ ਫੈਲ ਰਹੀਆਂ ਨੇ, ਸ਼ਾਇਦ ਲੱਗੀ ਰਾਜੇ ਦੀ ਘੋੜੀ ਸੂਣ।

ਮਿਹਰੂ : ਫੇਰ ਚੁੱਪ ਕਰ...... ਮਤੇ ਡੂਮ...... ਆ ਉਥੇ ਬੈਠ ਜਾਈਏ।[20]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਮੌਰ ਸੇਕ ਦੇਊ', 'ਪਲੀ ਪਲੀ ਕੱਨੀ' ਨਾਲ ਕੁੱਪਾ ਭਰਨਾ', 'ਰਾਜੇ ਦੀ ਘੋੜੀ ਸੂਣ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਫੁੱਲ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ 'ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਕੋਹੜੀ : (ਚਾਰ ਚੁਫੇਰੇ ਝਾਤੀ ਮਾਰ ਕੇ) ਭਾਈ! ਮੇਰੀ ਕਿਉਂ ਮਿੱਟੀ ਰੋਲਦੇ ਹੋ? ਮੇਰੇ ਜ਼ਖ਼ਮਾਂ ਤੇ ਲੂਣ ਛਿੜਕ ਕੇ ਭਲਾ ਤੁਹਾਨੂੰ ਕੀ ਲੱਭੇਗਾ?

ਜੀਉਣਾ : ਕਮਲਿਆਂ! ਅਸੀਂ ਤਾਂ ਤੇਰਾ ਭਲਾ ਕਰਦੇ ਆਂ, ਭਲਾ! ਕਹੇ ਮੇਰੇ ਕੰਨ ਨਾ ਪਾੜੋ।

ਸੰਤ : ਤੂੰ ਸਾਨੂੰ ਅਸੀਸਾਂ ਦੇਣ ਦੀ ਥਾਂ...... ਅਸੀਂ ਤਾਂ ਤੇਰੇ ਤੇ ਪੁੰਨ ਕਰ ਰਹੇ ਆਂ ਪੁੰਨ।[21]

ਜੀਉਣਾ : ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਲਭ ਕੇ ਲਿਆਉ। ਸੋ ਇਸ ਵਲੀ ਦੇ ਵੁੱਥੇ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਜ਼ਰੂਰ ਆਵੇਗਾ, ਤਾ ਈ ਸਾਡੀ ਖਲਾਸੀ ਹੋਵੇਗੀ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਇਉਂ ਈ ਸੂਲੀ ਟੰਗੇ ਰਹਾਂਗੇ।

ਕੋਹੜੀ : ਅੱਛਾ! ਆਪਣੀ ਥਾਂ ਮੈਨੂੰ ਮੌਤ ਦੇ ਮੂੰਹ ਦੇ ਰਹੇ ਉਪਰ ਉਪਕਾਰ।[22]

ਨੌਕਰ : ਰਾਜੇ ਸਾਹਮਣੇ ਕਿਸ ਦੀ ਹਿੰਮਤ ਆ ਬੋਲਣ ਦੀ। ਸੱਪਾਂ ਅੱਗੇ ਦੀਵੇ ਨਹੀਂ ਬਾਲਦੇ ਭਾਈ।

ਕੋਹੜੀ : ਨੌਕਰ ਬੜਾ ਕੁਝ ਕਰ ਸਕਦੈ। ਨੌਕਰ ਘਰ ਦਾ ਭੇਤੀ ਹੁੰਦਾ ਤੇ ਭੇਤੀ ਤੂੰ ਜਾਣਦਾ ਲੰਕਾ ਢਾਹ ਸਕਦਾ।[23]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਮਿੱਟੀ ਰੋਲਣਾ', 'ਜ਼ਖ਼ਮਾਂ ਤੇ ਲੂਣ ਛਿੜਕਣਾ', 'ਗਧੇ ਨੂੰ ਦਿੱਤਾ ਲੂਣ ਕਹੇ ਮੇਰੇ ਕੰਨ ਨਾ ਪਾ ਪਾੜੋ', 'ਵਲੀ ਦਾ ਵੁੱਥਾ', 'ਸੂਲੀ ਟੰਗਣਾ', 'ਸੱਪਾਂ ਅੱਗੇ ਦੀਵੇ ਬਾਲਣਾ', 'ਘਰ ਦਾ ਭੇਤੀ ਲੰਕਾ ਢਾਹੁਣਾ' ਆਦਿ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਉੱਥੋਂ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਬੇਵਸੀ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ:

ਬਲਵੰਤ ਸਿੰਘ : ਨਿਰੀ ਬੁੱਧ ਨਹੀਂ, ਬੁਰੇ ਰਿਵਾਜ਼ ਨਹੀਂ, ਆਵਾ ਈ ਊਤਿਆ ਹੋਇਆ, ਠੀਕਰੀਆਂ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੋ ਗਈਆਂ। ਮਨੁੱਖੀ ਮੁੱਲ ਘਟ ਗਿਆ। (ਅੰਦਰਲੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਪੀੜਦਾ ਹੋਇਆ) ਚੱਲੋ, ਇਹ ਕਿਤੇ ਮੁੱਕਣ ਵਾਲਾ ਗਿੱਲਾ ਪੀਹਣ।[24]

ਰਾਜ ਰਾਮ: ਅੱਜ ਕਲ ਚਾਟ ਨਹੀਂ ਚਲਦੀ, ਅੱਜ ਢਿੱਡ ਬਹੁਤ ਪੋਲੇ ਨੇ, ਅੱਜ ਦੀ ਚਾਟ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਖਟਿਆਈ ਏ।

ਮੰਗਲ ਸਿੰਘ: ਇਹ ਠੀਕ ਏ, ਪਰ ਤੁਸੀਂ ਸੌ ਪਤਨਾਂ ਦੇ ਤਾਰੂ ਹੋ, ਸੌ ਪਾਪੜ ਵੇਲ ਸਕਦੇ ਹੋ, ਆਡੰਬਰ ਰਚਾ ਸਕਦੇ ਹੋ।[25]

......

ਪ੍ਰੀਤਮ ਸਿੰਘ : ਇਹ ਮੈਂ ਕਿਵੇਂ ਮੰਨਾ। ਅੱਛਾ ਸਰਦਾਰ ਜੀ, ਆਪਣਾ ਪੜ੍ਹਿਆ

ਵਿਚਾਰ ਲਓ। ਐਂਵੇ ਜ਼ਿੱਦ ਵਿਚ ਨਾ ਆਓ ਤੇ ਇਹੋ ਜਿਹਾ ਵਰ ਹੱਥੋਂ ਨਾ ਗਵਾਓ। ਹੋਰ ਵਿਚਾਰ ਲਓ। ਘੜੀ ਦਾ ਖੁੱਛਿਆ ਸੌ ਕੋਹਾਂ ਤੇ ਜਾਂ ਪੈਂਦੇ ਬੰਦਾ।[26]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਆਵਾ ਈ ਊਤਿਆ ਪਿਆ', 'ਸੌ ਪਤਨਾਂ ਦੇ ਤਾਰੂ', 'ਸੌ ਪਾਪੜ ਵੇਲਣਾ', 'ਮੱਥਾ ਡੁਮਣਾ', 'ਘੜੀ ਦਾ ਖੁੰਝਾ ਸੌ ਕੋਹ ਜਾ ਪੈਣਾ' ਆਦਿ ਅਖਾਣਾਂ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਮੁਹਾਵਰਾ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਵਿਚ ਉਹ ਵਾਕੰਸ਼ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਸਿੱਧੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਲਿੰਗ, ਪੁਰਖ, ਕਾਲ ਅਤੇ ਵਚਨ ਦਾ ਰੂਪ ਪਰਿਵਰਤਿਤ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਮੁਹਾਵਰੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਵੇਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦੁਆਬੇ ਇਲਾਕੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੁਭਾਵਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮੂਤ 'ਚੋਂ ਮੱਛੀਆਂ ਟੋਹਲਣਾ, ਕੀੜੀ ਘਰ ਭਗਵਾਨ, ਫਰਾਟੇ ਮਾਰਦੀ, ਸੀਹੜੀ ਸਿਆਪਾ, ਭੂੰਡਾਂ ਦਾ ਪੱਖਰ, ਅੱਖੀਂ ਘੱਟਾ ਪਾਉਣਾ, ਆਕੀ ਹੋਣਾ, ਰੜੇ ਦੇ ਰੜੇ ਰਹਿਣਾ, ਖੇਹ-ਪਾਉਣਾ, ਇੱਟ ਕੁੱਤੇ ਦਾ ਵੈਰ, ਬਰੀਕੀ ਤਪ, ਡੁੱਬ ਕੇ ਮਰਨਾ, ਖੁਰ ਭੰਨ ਕੇ, ਲੱਤ ਭੰਨਣੀ, ਮਾਪੇ ਤਾਰ ਦਿੱਤੇ, ਆਈ ਸ਼ਾਮਤ, ਲੀਹੋ ਲੀਹ ਚੱਲਣਾ, ਰੰਡੀ ਹੋਣਾ ਅਸਮਾਨੋਂ ਡਿੱਗੀ, ਕਾਲੀਆਂ ਕਰਤੂਤਾਂ, ਮਰਦੇ ਖਪਦੇ, ਲੇਲੜਾਂ ਕੱਢਣਾ, ਖੁਰਾ ਸੁੰਘਣਾ, ਪੱਤਾ ਕੱਟਣਾ, ਦੋ ਕੌਡੀ ਦਾ ਫੈਦਾ, ਕੰਨ 'ਚ ਫੂਕ ਮਾਰਨਾ, ਆਲ੍ਹਣੇ ਦਾ ਬੋਟ, ਹਵਾ ਵਿਚ ਕਿਲ੍ਹੇ ਉਸਾਰਨੇ, ਜੋਕ ਬਣ ਕੇ ਚੂਸਣਾ, ਸ਼ਰਾਪ ਦੇਣਾ, ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਛੇੜਨਾ, ਬੂਹੇ ਬਹਿਣਾ, ਛਲੀਆਂ ਵਾਂਗ ਭੰਨਣਾ, ਅਸਮਾਨੀ ਤਾਰੀਆਂ ਲਾਉਣਾ, ਲੱਡੂ ਭਰਨੇ, ਜੰਗ ਜਿੱਤਣੀ ਆਦਿ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤ ਕੇ ਨਾਟਕੀ-ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਸੁਆਦਲੀ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਪੇਂਡੂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਹਿਜ-ਸੁਭਾਅ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ: 'ਖੂਹ ਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਖਾਤੇ ਵਿਚ ਡਿਗ ਪਵਾਂ', 'ਜਾੜਾਂ ਤੇ ਈ ਕਾਨੇ ਜਾਣੈ ਐ', 'ਨਾ ਮੂੰਹ ਨਾ ਮੱਥਾ ਜਿੰਨ ਪਹਾੜੋਂ ਲੱਥਾ', 'ਫੇਰ ਯਾਰੀ ਨਾ ਹੋਈ

ਛੋਲਿਆਂ ਦਾ ਵਢ ਹੋਇਆ', 'ਉਹ ਦਿਨ ਡੁੱਬਾ ਜਦ ਘੋੜੀ ਚੜ੍ਹਿਆ ਕੁੱਬਾ', 'ਕੁੜੀ ਪੇਟ ਕਣਕ ਖੇਤ ਆ ਜਵਾਈਆਂ ਮੰਡੇ ਖਾਹ', 'ਚੋਰ ਦੀ ਮਾਂ ਕੋਠੀ 'ਚ ਮੂੰਹ ਕਰੇ', 'ਘਰ ਖਾਣ ਨੂੰ ਨਾ ਅੰਮਾਂ ਪੀਹਣ ਨੂੰ ਗਈ', 'ਮੂਸਾ ਨੱਠਿਆਂ ਅੱਗੇ ਮੌਤ ਖੜੀ', 'ਜਿਸ ਕਾ ਕਾਮ ਉਸੀ ਕੋ ਸਾਜੇ ਔਰ ਕਰੇ ਤੋਂ ਡੀਂਗਾ ਬਾਜੇ', 'ਉਠ ਉਏ ਮਨਾਂ ਬਗਾਨਿਆਂ ਧਨਾਂ', 'ਅੱਗ ਨੂੰ ਆਈ ਘਰ ਵਾਲੀ ਬਣ ਕੇ ਬਹਿ ਗਈ' ਆਦਿ ਅਖਾਣਾਂ ਦੇ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਅਨੁਸਾਰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਠੇਠ ਮੁਹਾਵਰੇ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੀ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਰੂਪ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਵੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਂਝ ਤਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਹਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਉਸ ਦੇ ਕੁਝ ਚੋਣਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਲਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ:

"ਪੰਡਤ: ਮੁਆਮਲਾ ਗਲ ਵਿਚ ਆਪਣੇ, ਤਾਂ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਚਲਦਾ, ਮਾਸਟਰਨੀ ਜੀ, ਮੱਕੀ ਦੀ ਰੋਟੀ ਉੱਤੇ ਔਲਾ ਧਰਿਆ ਹੋਇਆ. ਇੰਝ ਦੇਖੀਏ, ਕਿੱਧਰ ਨੂੰ ਲੜਕਦਾ।"[27]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਮੱਕੀ ਦੀ ਰੋਟੀ ਤੇ ਔਲਾ ਧਰਿਆ, ਦੇਖੀਏ ਕਿਧਰ ਨੂੰ ਲੁੜਕਦਾ' ਅਖਾਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਬਚਨੀ : ਦੱਤਾਂ, ਕੰਪੋਡਰ ਰੱਖਦਾ! ਅਖੇ, ਘਰ ਖਾਣ ਨੂੰ ਨਾਂਹ, ਤਾਂ ਅੰਮਾਂ ਪੀਹਣ ਗਈ।[28]

ਕਾਬਲ : ਉਹ ਤਾਂ ਉਹੋ ਗੱਲ ਹੋ ਗਈ, ਇਕ ਸਾਈ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ, ਦੂਜੇ ਦੀ ਪੂੰਛ ਸੁੰਘਣ ਲਗ ਜਾਵਾਂ, ਖੂਹ ਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਖੱਡ ਵਿਚ ਡਿੱਗ ਪਵਾਂ......।[29]

ਧੰਤੋ : ਐਨੀ ਕੂਲ੍ਹੀ ਨਾ ਸਮਝ. ਚੀਪੜ ਐ ਮੱਖੀਆਂ ਦੇ ਮਾਂਹ ਬਣੌਂਦੀ।[30]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਘਰ ਖਾਣ ਨੂੰ ਨਾਂਹ ਤਾਂ ਅੰਮਾਂ ਪੀਹਣ ਗਈ, 'ਖੂਹ ਚੋਂ ਨਿਕਲਕੇ ਖੱਡ ਵਿਚ ਡਿੱਗਣਾ', 'ਮੱਖੀਆਂ ਦੇ ਮਾਂਹ ਬਣੌਣਾ' ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਸਦੇ 'ਭਜਨੋ' ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਾਲੇ ਅਖਾਣਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਭਜਨੋ : 'ਜਾੜ੍ਹਾਂ ਤੇ ਈ ਕਾਨੇ ਜਾਣੇ ਐ?'[31]

ਪੂਰੋ : ਜੇ ਅੱਛਾ ਹੀ ਸ਼ਾਹ ਬਹਿਰਾਮ ਸੀ, ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਹੀਂ ਕਰਾ ਲਿਆ ਵਿਆਹ? ਤੀਹ ਸਾਲ, ਕੁਆਰਾ, ਕਾਹਨੂੰ ਭੱਖੜੇ ਭਨੈਂਦਾ ਰਿਹਾ।[32]

ਭਜਨੋ : ਉਹ ਕਿਹੜੇ ਜਠੇਰੇ ਪੂਜਣ ਗਿਆ?[33]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਪਰ ਦਿੱਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਜਾੜ੍ਹਾਂ ਤੇ ਈ ਕਾਨੇ ਜਾਣੇ ਐ', 'ਭੱਖੜੇ ਭਨੈਣਾ', 'ਜਠੇਰੇ ਪੂਜਣਾ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ 'ਮਿੰਦੋ' ਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੇਂਡੂ ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੀ ਹੈ:

ਮਿੰਦੋ : ਮੈਂ ਤੇਰਾ ਖੁਰਾ ਕਾਹਨੂੰ ਸੁੰਘਣਾ? ਕਦੀ ਥਲੇ ਵੀ ਉਤਰਿਆ ਕਰ, ਘੋੜੇ ਨਾ ਚੜ੍ਹਿਆ ਰਿਹਾ ਕਰ।[34]

ਮਿੰਦੋ : ਭੂਤਰਿਆ ਫਿਰਦਾ। ਕਿਤੇ ਰਾਤ ਨੂੰ ਨੀਂਦ ਔਂਦੀ, ਬੜੌਂਦਾ ਉੱਚੀ ਉੱਚੀ ਮਾਰੋ! ਵੱਢੋ! ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਇਹਦੀ ਖੋਪੜੀ 'ਚ ਕੀ ਬੰਬ ਚਲਦੇ।[35]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਘੋੜੇ ਚੜ੍ਹਣਾ', 'ਖੋਪੜੀ 'ਚ ਬੰਬ ਚੱਲਣਾ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਰਚਿਆ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹੀ, ਪਰੂੰ, ਇਨੀਂਹ, ਤਾਂ, ਮੈਤੋਂ, ਜਾਦਾ, ਗੁਔਣ, ਵਜੌਣ, ਅੱਪਣੇ, ਪਖੀਰ ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੇ ਹਨ। ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੇ ਅੱਖੜ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਬੋਲ-ਚਾਲ ਦੇ ਲਹਿਜੇ ਨੂੰ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਥਾਂ-ਥਾਂ 'ਤੇ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜੇ ਵਾਲੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ' ਦੇ ਪਾਤਰ ਵੀ ਮੁਹਾਵਰੇ ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ:

ਗਿਆਨੀ : ਕਹੇ ਤੇ ਨਹੀਂ ਘੁਮਾਰੀ ਗਧੇ ਚੜ੍ਹਦੀ ਹੁੰਦੀ...

ਸਿਪਾਹੀ : ਮਿੰਤ ਕੀਤੀ ਮਨੌਣਾ? ਨਾਂ ਮਨਾਵੇ, ਸਾਡਾ ਕਿਹੜਾ ਭੂਆ ਦਾ ਪੁੱਤ ਐ, ਚੜ੍ਹੇ ਸੂਲੀ, ਲਾਗੀਆਂ ਨੇ ਲਾਗ ਲੈਣਾਂ, ਚਾਹੇ ਜਾਂਦੀ ਰੰਡੀ ਹੋ ਜਾਵੇ....

ਸਿਪਾਹੀ : ਨਾਈਆਂ ਦੀ ਜਨੇਤ, ਤਾਂ ਸੱਭੇ ਰਾਜੇ...

ਜੀਤਾ	:	(ਚੁੱਜ ਲੜਾ ਕੇ) ਨਾਈਆ! ਮੇਰੇ ਵਾਲ ਕਿੱਡੇ ਕਿੱਡੇ?
		ਜਜਮਾਨਾ! ਤੇਰੇ ਅੱਗੇ ਹੀ ਆਵਣਗੇ!...
ਗਿਆਨੀ	:	ਉੱਖਲ ਵਿਚ ਸਿਰ ਅੜ ਗਿਆ ਤੇਰਾ....
ਨੰਤੂ	:	ਫਸੀ ਨੂੰ ਫਟਕਣ ਕੀ?[36]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ 'ਕਹੇ ਤੇ ਨਹੀਂ ਘੁਮਾਰੀ ਗਧੇ ਤੇ ਚੜ੍ਹਦੀ', 'ਉੱਖਲ ਵਿੱਚ ਸਿਰ ਅੜਣਾ' ਅਤੇ 'ਫਸੀ ਨੂੰ ਫਟਕਣ ਕੀ' ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਸ਼ਿਰੀ ਪਦ-ਰੇਖਾ ਗਰੰਥ', 'ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ', 'ਅਮਾਨਤ ਦੀ ਲਾਠੀ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 'ਮੱਖੀਆਂ ਦੇ ਮਾਂਹ ਬਣੌਂਦੀ', 'ਖੂਹ ਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਖੱਡ ਵਿਚ ਡਿੱਗ ਪਵਾਂ', 'ਉਠ ਉਏ ਮਨਾਂ - ਬਗਾਨਿਆਂ ਧਨਾਂ', 'ਪਿਉ ਨਾ ਮਾਰੀ ਪਿੱਦੜੀ-ਪੁੱਤਰ ਤੀਰ ਅੰਦਾਜ਼', 'ਨਾਲੇ ਚੋਰ ਨਾਲੇ ਚਤਰ', 'ਜਲ੍ਹੇ ਉੱਤੇ ਨਮਕ ਮਤ ਛਿੜਕੋ', 'ਡੱਡੂ ਦਾ ਮਗਰਮੱਛ ਬਣਾ ਛੱਡਿਆ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰੇ ਤੇ ਅਖਾਣ ਵਰਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਉਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਉਪ-ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਸਿਰਜਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਰਿਪੇਖ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ।

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਉਪਰ ਦੁਆਬੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਕਾਫ਼ੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਆਪਣੀ ਮਾਤ-ਭਾਸ਼ਾ ਲਈ ਅਥਾਹ ਪਿਆਰ ਹੀ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਲਹਿਜ਼ਾ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜੋ ਦੁਆਬੀ ਦੇ ਸਖ਼ਤ ਅੱਖੜ ਲਹਿਜ਼ੇ ਨਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਵਧਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਮਹੱਤਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਅਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜੋ ਉੱਥੋਂ ਦੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿਚੋਂ ਲਏ ਗਏ ਹਨ। ਇਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਵਿਚ ਆਪ ਮੁਹਾਰਾਪਣ ਅਤੇ ਸਾਦਗੀ ਲਿਆਉਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪ੍ਰੋੜਤਾ ਬਖ਼ਸ਼ਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ- ਟੁੰਡੀ ਬਾਂਹ ਤੇ ਚੂੜੀਆਂ ਦਾ ਚਾਅ, ਨੱਕ ਨਾ ਨਾਸ੍ਹਾਂ, ਪਲੰਘ ਚੜ੍ਹ ਬਹਿਸਾ, ਸੰਗਰਾਮ 'ਚ ਕੁੱਦਣਾ, ਧੌਣ 'ਤੇ ਗੋਡਾ ਰੱਖਣਾ, ਬਿਗਲ ਵਜਾਉਣਾ, ਚੁਗੱਡੀਆਂ ਘੁਮਾਉਣੀਆਂ, ਘੰਡੀ ਮਰੋੜਨਾ, ਡੰਡੇ ਵਜਾਉਣਾ, ਅੱਡੀ ਚੋਟੀ ਦਾ ਜ਼ੋਰ ਲਗਾਉਣਾ, ਮੰਜ਼ਿਲ ਸਰ ਕਰਨਾ, ਮੈਦਾਨੇ ਜੰਗ ਵਿਚ ਜੂਝਨਾ, ਤੂਫ਼ਾਨ ਮਚਾਉਣਾ, ਫਾਂਸੀ ਦੇ ਰੱਸੇ ਚੁੰਮਣਾ, ਹੋਣੀ ਵਾਪਰਨੀ, ਟਕਿਆਂ ਦਾ ਭਾਅ,

ਭਾਣਾ ਵਰਤਣਾ, ਸੀਰਮੇ ਪੀ ਜਾਣਾ ਆਦਿ ਜ਼ਿਕਰਯੋਗ ਹਨ। ਇਹ ਮੁਹਾਵਰੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਹਰੇਕ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਥੋੜੇ ਬਹੁਤ ਹੇਰ-ਫੇਰ ਨਾਲ ਬੋਲੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਜੀਵਨ 'ਤੇ ਪੇਂਡੂ ਪਿਛੋਕੜ ਦਾ ਅਹਿਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਬੜੀ ਰੂਹ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮੁਹਾਵਰੇਦਾਰ ਵਾਲੀ ਵਰਤੀ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਇਕੋ ਰਾਹ ਸਵੱਲੜਾ' ਵਿਚਲੀ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਕਿੱਦਾ ਲੜੀਏ, ਕੀਹਦੇ ਨਾਲ ਲੜੀਏ। ਲੜਕੇ ਵੀ ਕੁਸ਼ ਨੀ ਲੱਭਦਾ। ਕਿਸਮਤ ਦੀਆਂ ਲਕੀਰਾਂ ਨਾਲ ਥੋੜ੍ਹਾ ਲੜਿਆ ਜਾਂਦਾ। ਹੁਣ ਐਤਕੀ ਜਦੋਂ ਐਨਾ ਕਮਾਦ ਬੀਜਿਆ ਸੀ ਤਾਂ ਇਹੀ ਸੋਚਿਆ ਸੀ ਨਾ ਪਈ ਚਾਰ ਪੈਸੇ ਵੱਧ ਜਾਣਗੇ, ਪਰ ਜਦ ਤਕਦੀਰ ਈ ਰੱਬ ਕੋਲੋਂ ਪੁੱਠੀ ਲਿਖਵਾਕੇ ਲਿਆਂਦੀ ਐ ਤਾਂ ਕੋਈ ਕੀ ਕਰੇ.... ਪੂਰੇ ਪੈਂਤੀ ਦਿਨ ਹੋ ਗਏ, ਹਾਲੇ ਤੱਕ ਮਿੱਲ੍ਹ ਚਾਲੂ ਨਹੀਂ ਹੋਈ, ਲੇਬਰ ਆਲਿਆਂ ਦੀ ਬੇੜੀ 'ਚ ਵੱਟੇ ਪੈ ਗਏ ਤੇ ਤੂੰ ਕਹਿਨਾ ਲੜੀਏ.... ਕੀਹਦੇ ਨਾਲ ਲੜੀਏ, ਲੇਬਰ ਨਾਲ?

ਜਸਵੀਰ: ਮਿੱਲ੍ਹ ਆਲਿਆਂ ਨਾਲ ਲੜੋ, ਹੋਰ ਕੀਹਦੇ ਨਾਲ ਲੜਨਾ ਐ।[37]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਕਿਸਮਤ ਦੀਆਂ ਲਕੀਰਾਂ ਨਾਲ ਥੋੜ੍ਹਾ ਲੜਿਆ ਜਾਂਦਾ', 'ਤਕਦੀਰ ਈ ਪੁੱਠੀ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਨਸੀਬ ਕੌਰ: ਹੁਣ ਤਾਂ ਰੱਬ ਹੱਥ ਈ ਐ ਡੋਰੀ।

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਨਹੀਂ ਰੁਕਿਆ ਮਾਂ ਆਪਣੀ ਦਾ ਜਾਰ, ਆ ਈ ਗਿਆ ਸਾਡੀ ਹਿੱਕ ਤੇ ਮੂੰਗ ਦਲਣ ਲਈ।

ਨਸੀਬ ਕੌਰ: ਡਾਢੇ ਦੇ ਚੋਜ ਐ, ਕੋਈ ਕੀ ਕਰ ਸਕਦਾ। ਤੁਸੀਂ ਅੰਦਰ ਆ ਕੇ ਰੋਟੀ ਖਾ ਲਉ।[38]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਰੱਬ ਹੱਥ ਡੋਰੀ', 'ਹਿੱਕ ਤੇ ਮੂੰਗ ਦਲਣਾ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ:

ਬਚਨ ਕੌਰ: ਪਹਿਲਾਂ ਹਰਜੀਤ ਨੂੰ ਖੁਆ, ਮੈਂ ਬਾਅਦ 'ਚ ਖਾ ਲਵਾਂਗੀ ਨਾਲੇ ਗੱਲ ਸੁਣ ਹਰਜੀਤ ਦੀ ਸਬਜ਼ੀ 'ਚ ਘਿਉ ਵੱਡਾ ਚਮਚ ਭਰਕੇ ਪਾ ਦੇਈਂ। ਐਂਵੇ ਹੱਥ ਨਾ ਘੁੱਟੀ ਜਾਈਂ।[39]

ਬਚਨ ਕੌਰ: ਆਹੋ ਭਾਈ... ਮੁੰਡਾ ਜੰਮਿਆ ਈ ਘਰ 'ਚ ਪੈਂਠ ਬਣਦੀ ਐ ਨੂੰਹਾਂ ਦੀ... ਮੇਰੇ ਜਦ ਹਰਜੀਤ ਹੋਈ ਤਾਂ ਮੇਰੀ ਸੱਸ ਨੇ ਤਾਂ ਗੱਲੀਂ ਕੱਥੀਂ ਮੇਰੇ 'ਤੇ ਤਵਾ ਲਾਈ ਰੱਖਣਾ... ਫੇਰ ਕਿਤੇ ਬਿੰਦਰ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਦੇ ਮੂੰਹ ਸਿੱਧੇ ਹੋਏ।[40]

ਹਰਜੀਤ: ਮੰਮੀ ਜੇ ਪੋਤੇ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਪੋਤੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਤਾਂ ਬੀਜੀ ਨੇ ਤਾਂ ਮੈਨੂੰ ਬੁਲਾਉਣਾ ਛੱਡ ਦੇਣਾ ਸੀ।

ਬਚਨ ਕੌਰ: ਲੈ ਕਾਹਨੂੰ! ਤੂੰ ਤਾਂ ਮੇਰੀ ਸੁੱਖਾਂ ਲੱਦੀ ਨੂੰਹ ਐਂ ਤੇਰੀਆਂ ਤਾਂ ਮੈਂ ਨਿੱਤ ਬਲਾਵਾਂ ਲੈਂਦੀ ਆਂ।[41]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਐਂਵੇ ਹੱਥ ਨਾ ਘੁੱਟੀ ਜਾਈਂ', 'ਮੂੰਹ ਸਿੱਧੇ ਹੋਣਾ', 'ਤਵਾ ਲਾਈ ਰੱਖਣਾ' ਅਤੇ 'ਨਿੱਤ ਬਲਾਵਾਂ ਲੈਣਾ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਨਸੀਬ ਕੁਰੇ, ਇਹਦੇ ਸਿਰ 'ਚ ਤੇਲ ਝੱਸ ਕੰਜਰ ਦੇ, ਇਹਦੀਆਂ ਪੁੜਪੁੜੀਆਂ ਮਾਲਸ਼ ਕਰ ਤਾਂ ਜੋ ਇਹਦੇ ਖਾਨੇ 'ਚ ਕੋਈ ਚੱਜ ਦੀ ਗੱਲ ਵਜੇ। ਤੈਂ ਨਹੀਂ ਜਾਣਾ ਬਾਹਰ ਤਾਂ ਕੀ ਮੈਂ ਸਾਰੀ ਉਮਰ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਹੱਡ ਰਗੜਾਈ ਜਾਊਂ ਖੇਤਾਂ 'ਚ ਮੇਰੀ ਕਿਸਮਤ 'ਚ ਕੋਈ ਸੁੱਖ ਅਰਾਮ ਲਿਖਿਆ ਕਿ ਨਹੀਂ। ਐਧਰ ਹੋ ਕੇ ਸਿੱਧੇ ਮੂੰਹ ਮੇਰੇ ਨਾਲ ਗਲ ਕਰ। ਕੀ ਬਿੱਲੀ ਛਿੱਕ ਗਈ ਐ ਪਈ ਤੂੰ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਕੀ ਮੌਤ ਪੈਂਦੀ ਐ ਤੈਨੂੰ ਬਾਹਰ ਜਾਣ 'ਚ।[42]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਬਿੱਲੀ ਛਿੱਕ ਗਈ', 'ਮੌਤ ਪੈਂਦੀ ਐ' ਆਦਿ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

ਜਸਵੀਰ: (ਜ਼ਰਾ ਸ਼ਰਾਰਤ ਨਾਲ) ਤੇ ਕਦੇ ਫੀਸਾਂ ਵਧ ਗਈਆਂ।

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: (ਖਿੱਝ ਕੇ) ਆਹੋ ਵੱਧ ਗਈਆਂ, ਸਭ ਕੁਝ ਕੰਜਰ ਦਾ ਵਧੀ ਜਾਂਦਾ ਕੌੜੀ ਵੇਲ ਆਗੂੰ... ਬਸ ਜਦ ਮੰਡੀ ਜਾਈਦਾ ਫਸਲ ਵੇਚਣ ਉਦੋਂ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਈ ਘਟਿਆ ਹੁੰਦਾ... ਇੱਕ ਘਟਦਾ ਨੀ ਤਾਂ ਬੈਂਕਾਂ ਚੋਂ ਚੁੱਕਿਆ ਕਰਜ਼ਾ ਨੀ ਘਟਦਾ।[43]

ਫੌਜੀ: ਕਿਹੜਾ ਕੰਮ ਕਰਤਾ ਤੇਰਾ?

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਹੁਣ ਦੇਖ, ਪਹਿਲਾਂ ਸ਼ਾਹਾਂ ਕੋਲ ਪੈਸੇ ਲੈਣ ਜਾਣਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ, ਸੌ ਲੇਲੜੀਆਂ ਕਢਾਉਂਦੇ ਸੀ ਤਾਂ ਜਾ ਕੇ ਚਾਰ ਛਿੱਲੜ ਹੱਥ ਫੜਾਂਦੇ ਸੀ ਤੇ ਹੁਣ ਜਦ ਦੀਆਂ ਆਹ ਬੈਂਕਾਂ ਖੁੱਲ੍ਹ ਗਈਆਂ, ਮੌਜ ਨਾਲ ਕਰਜਾ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ।[44]

.....

ਫੌਜੀ: ਤੂੰ ਕਿੱਥੇ ਫਸ ਗਿਆ ਲੋਟੂਆਂ ਦੇ ਚੱਕਰਾਂ 'ਚ।

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਫੌਜੀਆਂ ਘਰ ਦੀਆਂ ਤੰਗੀਆਂ ਅੱਕ ਚੱਬਣ ਤੇ ਮਜਬੂਰ ਕਰਦੀਆਂ ਬੰਦੇ ਨੂੰ... ਹਰ ਪਾਸੇ ਚਲਾਕ ਬੰਦੇ ਦਾਅ ਮਾਰੀ ਜਾਂਦੇ ਐ ਤੇ ਡਾਢੇ ਉੂਂ ਪੇਸ਼ ਨੀ ਜਾਣ ਦਿੰਦੇ ਹੁਣ ਕੱਲ੍ਹ ਦਾ ਜੱਸੇ ਦਾ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਲੱਗ ਰਿਹੈ, ਸੁਣਿਐ ਭਈ ਅੰਦਰ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਐ ਪੁਲਸ ਨੇ।[45]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਕੌੜੀ ਵੇਲ ਆਗੂੰ', 'ਸੌ ਲੇਲੜੀਆਂ ਕਢਾਉਣਾ', 'ਅੱਕ ਚੱਬਣਾ' ਆਦਿ ਅਖਾਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਹ ਅਖਾਣ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸਿਆਣਪਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਦੇ ਇਹ ਚਾਰੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਖਾਣ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਵਰਤਦੇ ਹਨ।

II. ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ

ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਜਾਂ ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਅਨੁਸਾਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਨੁਸਾਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਕੜ ਉੱਪਰ ਚੰਗਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੋਵੇ।

ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਸਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪੱਖ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸਮਾਲੋਚਕਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਉਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਆਵੇਸ਼ ਤੇ ਬਿਆਨ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵੇਖਦੇ ਹਨ।

ਉਪਰੋਕਤ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਲੌਕਿਕ ਪੱਧਰ ਦੀ ਹੈ ਜੋ ਆਮ ਪਾਠਕਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝ ਆ ਸਕਣ ਵਾਲੀ, ਨਿੱਤ ਦੇ ਕਾਰ-ਵਿਹਾਰ ਵਿਚ, ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਹੈ ਉਸ ਵਿਚ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਚਰਚਾ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੈ। ਕਠਿਨ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਅਭਾਵ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਬੜੀ ਰੌਚਿਕ ਹੈ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਉਪਰ ਸਿੱਧਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਤਿ ਦਾ ਸੰਜਮ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਉਹ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਡੂੰਘੇ ਤੋਂ ਡੂੰਘੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸਪੱਸ਼ਟਤਾ ਨਾਲ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਰਲਤਾ, ਰਵਾਨੀ, ਉਪਮਾਵਾਂ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਸਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਹਨ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕਈ ਵਾਕ ਅਜਿਹੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਮੁਹਾਵਰਾ ਬਣ ਸਕਣ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ‘ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ’, ‘ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ’, ‘ਸਰਬਤ ਦਾ ਭਲਾ’ ਵਿਚ ਪ੍ਰੇਮ ਦਾ ਘਾਇਲ ਗਲਾਂ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਪਰਚ ਸਕਦਾ, ਸ਼ਾਹਾਂ ਦੇ ਦਿਲ ਹੁੰਦੇ ਹੀ ਬੜੇ ਤੰਗ ਨੇ, ਅਮਨ ਨਾਲ ਸਾਰੀ ਮਨੁੱਖ ਜਾਤੀ ਦੀ ਭਲਾਈ ਹੈ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਸਿਰਫ਼ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਾਵਿਕਤਾ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਵਰਤੇ ਸਗੋਂ ਸਥਾਨਕ ਰੰਗਣ ਵਾਲੀ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਪਰ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਕੁਝ ਕੁ ਅਸਰ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਜੰਮਪਾਲ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਉਪਰ ਇਸਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਸਰ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਬੜੀ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਹੈ ਟੋਕਾਂ ਤੇ ਵਿਅੰਗ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬੁਲਵਾਇਆ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਵਿਚ ਉਹ ਬਹੁਤ ਸਫ਼ਲ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ ਕਿਉਂਕਿ ਅਕਸਰ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਤੇ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਮਿਸ਼ਰਿਤ ਕਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਤੇ ਉਸਦਾ ਸ਼ਹਿਰੀ ਮੁਹਾਵਰਾ ਬੜਾ ਕਾਯਮਾਬ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਉਨਾਂ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ, ਕੰਮਕਾਰ ਤੇ ਸਮਾਜਕ-ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਮਜੀਤ (ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ), ਤੇਜਵੰਤ (ਦੋਸ਼), ਪਾਲ (ਹੜਤਾਲ) ਆਦਿ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਉਨਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਉੱਪਰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਅਨਜੋੜ ਵਿਚਲਾ ਪਾਤਰ ‘ਰਜਿੰਦਰ’ ਕਵੀ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਉਪਮਾਵਾਂ ਭਰੀ ਸਰੌਂਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ‘ਦੋਸ਼’ ਨਾਟਕ

ਵਿਚਲਾ ਪਾਤਰ 'ਮਹੰਤ ਮੂਲ ਦਾਸ' ਭਗਵੇਂ ਕੱਪੜੇ ਪਾ ਕੇ ਸਮਾਜ ਉੱਤੇ ਆਪਣੀ ਪਰਸਾਈ ਦਾ ਰੋਅਬ ਪਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉਸਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿਚ ਵੀ 'ਸਾਧ-ਭਾਖਾਈ' ਰੰਗ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਪਿਆਰ-ਝਾਕੀਆਂ ਵਿਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਰੋਮਾਂਚਕ ਵਲਵਲੇ ਭਰਪੂਰ ਤੇ ਕਾਵਿਕ ਹੈ ਅਤੇ ਦੁਖਾਂਤਕ ਝਾਕੀਆਂ ਵਿਚ ਉਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉੱਪਰ ਗੰਭੀਰ ਤੇ ਕਰੁਣਾਮਈ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਅਸਰ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਸੁਯੋਗ ਵਾਯੂਮੰਡਲ ਉਸਾਰਨ, ਪਿਛੋਕੜ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਤੇ ਸੈਟਿੰਗ ਉਘਾੜਨ ਵਿਚ ਬੜਾ ਸਫ਼ਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਹਾਸ-ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਉਸਾਰੀ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਯਥਾਰਥਕ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਤੱਤ ਸੁਭਾਵਿਕ ਮੌਜੂਦ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅਨਜੋੜ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੋਈ ਹੈ:

"ਨਸੀਬ : ਅੱਛਾ ਲਿਖ, ਮਾਂ... (ਭਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਅੱਖਾਂ ਨਾਲ), ਮਾਂ, ਤੂੰ ਚਿਤ ਬਿਚ ਰਹਿੰਦੀ ਹੋਊਗੀ, ਮੇਰੀ ਧੀ ਲਹੌਰਨ ਸੁਰਗ 'ਚ ਰਹਿੰਦੀ ਆ। (ਭਰੇ ਹੋਏ ਗਲੇ ਨਾਲ) ਪਰ ਸਚ ਜਾਣ ਮਾਂ ਮੇਰੇ ਅਰਗਾ ਦੁਨੀਆਂ 'ਚ ਕੋਈ ਦੁੱਖੀ ਨਹੀਂ। ਵਸ ਨਾ ਜੀਂਦਿਆਂ ਬਿਚ ਨਾ ਮੋਇਆਂ ਬਿਚ। ਇਹਦੇ ਨਾਲੋਂ ਤਾਂ ਤੂੰ ਮੇਰਾ ਜੰਮਦੀ ਦਾ ਗੱਲ ਘੁੱਟ ਦਿੰਦੀ।

ਨਸੀਬ : ਦਰਸ਼ੋ, ਇਹ ਬੀ ਕਟ ਦੇ। ਉਸ ਬਚਾਰੀ ਦਾ ਕਿਆ ਕਸੂਰ ਆ।

ਨਸੀਬ : (ਚੁੰਨੀ ਦੇ ਪੱਲੇ ਨਾਲ ਅੱਖਾਂ ਪੂੰਝ ਕੇ) ਵਸ ਐਹ ਦੋ ਬੋਲ ਲਿਖਦੇ।"[46]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਨਸੀਬ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਨੂੰ ਖ਼ਤ ਲਿਖਦੀ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਬਿਚ', 'ਹੋਊਗੀ', 'ਅਰਗਾ', 'ਬੀ', 'ਬਚਾਰੀ', 'ਐਹ' ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੀ ਆਪਣੇ ਦਿਲ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ 'ਸਰਦਾਰੇ' ਤੇ 'ਜੈ ਕੌਰ' ਅਤੇ 'ਕਰਤਾਰੇ' ਤੇ 'ਸਤਿਆ' ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਮਨ ਦੀਆਂ ਮਨ ਵਿਚ' ਵਿਚ 'ਅੰਬੋ' ਤੇ 'ਸ਼ੇਰੂ' ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤ ਸੋਹਣੀਆਂ ਉਦਾਹਰਨਾਂ

ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਕਾਂਗੀ 'ਮਾਤ ਭਾਸ਼ਾ' ਵਿਚ 'ਦਿਤੂ' ਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ 'ਬਾਬੂ' ਨੂੰ ਦਿੱਤੀਆਂ ਝਾੜਾਂ ਬੜਾ ਯਥਾਰਥਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੀਆਂ ਹਨ:

"ਦਿਤੂ : ਉਇ ਉਲੂਆ! ਉਇ ਹਰਾਮੀਆਂ! ਕਿਉਂ ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਨਿੱਠ ਕਰਨ ਲੱਗਾਂ ਬਰਾਦਰੀ, ਵਿਚ, ਮਾਂ ਦਿਆ ਖਸਮਾਂ, ਤੂੰ ਹੀ ਸਿਆਣਾ ਰਹਿ ਗਿਆ ਏ ਸਾਰੀ ਬਰਾਦਰੀ ਵਿਚ? ਚੰਡਾਲਾ! ਕਿਉਂ ਤੂੰ ਮੇਰੀ ਧੌਲੀ ਦਾੜ੍ਹੀ ਵਿਚ ਭੁੱਬਲ ਪਾਉਣ ਲੱਗਾ ਏ। ਨਿੱਜ ਜੰਮਦਾ ਤੂੰ ਕਲਮੂੰਹਿਆ।"[47]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਉਇ', 'ਨਿੱਠ', 'ਦਿਆਂ', 'ਭੁੱਬਲ', 'ਨਿੱਜ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਮਨ ਦੀਆਂ ਮਨ ਵਿਚ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

"ਅੰਬੋ : ਲੰਘ ਆ ਅੰਦਰ, ਬੂਹੇ 'ਚ ਕਿਉਂ ਖੜ੍ਹ ਗਿਐਂ।

ਸ਼ੇਰੂ : (ਮੁਸਕ੍ਰਾ ਕੇ) ਮੈਂ ਕਿਹਾ ਸ਼ੈਦ ਮੈਨੂੰ ਪਛਾਣਿਆ ਨਹੀਂ।

ਅੰਬੋ : ਤੈਨੂੰ ਨਹੀਂ ਪਛਾਨਣਾ ਹੋਰ ਕਿਹਨੂੰ ਪਛਾਨਣੈਂ।

ਸ਼ੇਰੂ : ਫੇਰ ਮੂੰਹ ਕਿਉਂ ਲੁਕਾਇਆ ਈ, ਘਰ ਦੇ ਬੰਦੇ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਲੱਗਦੀ। ਚੁੱਕ ਖਾਂ ਪੱਲਾ ਜ਼ਰਾ, ਦੇਹ ਦਰਸ਼ਨ।"[48]

"ਸ਼ੇਰੂ : ਮੈਂ ਤਾਂ ਆਂਹਦਾ, ਅਸਮ 'ਨੋਂ ਉਤਰੀ ਪਰੀ ਏਂ ਕੋਈ ਪਰੀ।

ਅੰਬੋ : ਬੱਸ ਵੀ ਕਰ ਹੁਣ, ਐਵੇਂ ਤਾਂ ਸ਼ਰਮਿੰਦੀ ਕਰੀ ਜਾ।

ਸ਼ੇਰੂ : ਝੂਠ ਨਹੀਂ, ਅੱਜ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਖੁਸ਼ ਖੁਸ਼ ਦੇਖਿਆ।

ਅੰਬੋ : ਤੈਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਅੱਜ ਮੈਨੂੰ ਕੀ ਹੋ ਗਿਐ। ਐਂਉ ਲਗਦੈ ਜਿਵੇਂ ਚੌਦਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੀ ਗ਼ਮੀ ਇਕਦਮ ਖੁਸ਼ੀ ਵਿਚ ਵੱਟ ਗਈ ਹੁੰਦੀ ਏ।"[49]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦ 'ਸ਼ੈਦ', 'ਦੇਹ', 'ਆਂਹਦਾ', 'ਐਉ ਲੱਗਦੈ', 'ਵੱਟ' ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਤੋਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਕ ਹੋਰ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ 'ਕਾਇਆ-ਕਲਪ' ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਾਲੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਬੁਲਵਾਉਂਦਾ ਹੈ:

"ਨਿਰਮਲਾ : ਬਤੇਰਾ ਚਿਰ ਮੈਂ ਮੂੰਹ ਸੀਤੀ ਰਖਿਆਂ ਏ। ਹੁਣ ਤਾਂ ਮੈਂ ਦਿਲ ਦੀ ਭੜਾਸ ਕੱਢ ਕੇ ਹੀ ਮਰਾਂਗੀ। ਹਾਇ! ਮੇਰਾ ਜੀਂਦੀ ਦਾ ਮੂੰਹ ਦੇਖ ਲੈ। ਮਾਂ ਦੀ ਇਕ ਨਿਸ਼ਾਨੀ ਅੱਜ ਅੱਖਾਂ ਤੋਂ ਓਹਲੇ ਹੋਣ ਲੱਗੀਏ।"[50]

....

ਮਤ੍ਰੇਈ : ਬੈਠੀ ਕੀ ਦੇਖਦੇ ਓ, ਕਿਸੇ ਡਾਕਟਰ ਹਕੀਮ ਨੂੰ ਮੰਗਵਾਉ, ਨਠਕੇ ਜਾਉ।

ਪਿਤਾ : ਹੋਣ ਦਿਓ ਵਿਚਾਰੀ ਦੀ ਖਲਾਸੀ। ਇਹਨੇ ਮਰ ਜਾਣਾ ਏ ਤੇ ਮੈਂ ਘਰ ਬਾਰ ਛੱਡ ਕੇ ਕਿਧਰੇ ਨਸ ਜਾਣਾ ਏ। ਤੂੰ ਰਹੀਂ ਇਥੇ ਇਕੱਲੀ। ਤੂੰ ਇਕ ਮਾਸੂਮ ਨੂੰ ਕੋਹ ਛੱਡਿਆ ਈ, ਤੈਨੂੰ ਦਰਗਾਹ ਢੋਈ ਨਹੀਂ ਮਿਲਣੀ।[51]

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਬਤੇਰਾ', 'ਸੀਤੀ', 'ਜੀਂਦੀ', 'ਨਸ', 'ਢੋਈ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਜੋ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰਣ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਪਿੱਛੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਸਥਿਰਤਾ (Constancy) ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਸਮਾਜਕ ਜਦਕਿ ਬੋਲੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕਲ੍ਹ, ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ' ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ:

ਜੈਲਦਾਰ : ਤੁਸੀਂ ਇਹਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਸੁਣਦੇ ਓ। ਗੱਭਲੇ ਮੁੰਡੇ ਨੇ ਮਿਰਚਾਂ ਦੇ ਵਪਾਰ 'ਚੋਂ ਪਿਛਲੇ ਵਰ੍ਹੇ 30 ਹਜ਼ਾਰ ਖਟਿਐ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ : ਜੈਲਦਾਰਾ, ਤੈਨੂੰ ਬੜੀ ਖ਼ਬਰ ਏ।[52]

ਚਿਮਟੇ ਵਾਲਾ: (ਅੱਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੋਇਆ) ਔਲਖ ਔਲਖ।

ਪਹਿਲਾ : (ਪੱਕਾ ਦੇ ਕੇ) ਪਿੱਛੇ ਹਟ, ਰਿੱਛ ਜਿਹਾ, ਉੱਤੇ ਈ ਚੜ੍ਹੀ ਆਉਂਦਾ। ਮੱਖਿਆ ਧੌਣ ਭੰਨਾ ਬਹੇਂਗਾ, ਹੱਟ ਪਿੱਛੇ।

ਦੂਜਾ : (ਉਸ ਦੇ ਹੱਥੋਂ ਚਿਮਟਾ ਖੋਹ ਕੇ) ਨੱਸ ਜਾ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਪਾਸੇ ਸੇਕ ਦਿਆਂਗੇ। ਕਿੰਨੇ ਭੂਤਰੇ ਪਏ ਨੇ ਵਿਹਲੜ੍ਹ ਸਾਨ੍ਹ।[53]

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਗੱਭਲੇ', 'ਖਟਿਐ', 'ਮੱਖਿਆਂ', 'ਧੌਣ', 'ਨੱਸ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਦੋ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਸਮਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਸਾਂਝੇ ਆਵਾਜ਼ ਬਿੰਬ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਤੋਂ ਵਧੀਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

'ਸਤਿਆ : ਤੇ ਮੈਂ ਫੇਰ ਘਟ ਕਰੂੰ। ਸਾਰੀ ਦੁਨੀਆਂ ਜਾਣਦੀ ਏ, ਜੇਹੜੀ ਖੇਹ ਖਾਂਦੀ ਆਈ ਏ ਤੂੰ।

ਜੈ ਕੌਰ : ਜਹਾਨ ਦੀਏ ਜੂਠੇ ਤੈਨੂੰ ਸਾਰੇ ਅਪਣੇ ਵਰਗੇ ਈ ਦਿਸੱਦੇ ਨੇ। ਹੇਖਾਂ ਵੱਡੀ ਸੁੱਚੀ, ਤਾਂਹੀਓ ਹੁਣ ਤੱਕ ਧਗੜੇ ਮਗਰ ਆਉਂਦੇ ਨੇ।

ਸਤਿਆ : ਹੁਣ ਲੱਗੀਆਂ ਮਿਰਚਾਂ, ਸੱਚ ਜੂ ਆਖ ਦਿੱਤਾ।

ਜੈ ਕੌਰ : ਜ਼ਬਾਨ ਧੂ ਲਾਊਂਗੀ ਜੇ ਬਹੁਤੀ ਚਰ ਚਰ ਕੀਤੀ ਏ ਤਾਂ।'[54]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਖੇਹ', 'ਹੇਖਾਂ', 'ਪਗੜੇ', 'ਮਗਰ', 'ਧੂਣਾ', 'ਚਰ ਚਰ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਵਾਕ-ਦਰ-ਵਾਕ ਪ੍ਰਸ਼ਨੋਤਰੀ ਸਿਰਜਣੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤ ਦਾ ਅਹਿਮ ਪੱਖ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਸਦਾ ਨਾਟਕ 'ਕਾਮਾਗਾਟਾ ਮਾਰੂ' ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਕਰਮਾ : ਫੌਜੀਆਂ, ਹੈਂ! ਐਨੀ ਛੇਤੀ ਮੁੜ ਕਿਉਂ ਆਇਆ?

ਬਾਰ : ਬਾਈ, ਕਿਆ ਹੋਈਆ, ਬੜਾ ਮੂੰਹ ਸੁਜਾਇਐ?

ਫੌਜੀ : ਓਏ ਲਾਹਕੇ ਸਾਰੇ ਕਪੜੇ, ਕੱਛਾ ਵੀ?

ਕਰਮਾ : ਫੌਜੀਆਂ, ਪੈਸੇ ਕਿੰਨੇ?

ਫੌਜੀ : ਸਿਰਫ਼ ਦੋ ਯੈਨ

ਕਰਮਾ : ਫੇਰ ਤੂੰ ਮੁੜ ਕਿਉਂ ਆਇਆ?[55]

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨੋਤਰੀ ਵਾਕ ਸਿਰਜ ਕੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਵਾਪਰੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਲੜੀ ਵਿਚ ਪਰੋਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਲਈ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਈ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਮਹਾਂਪ੍ਰਾਣ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾਂ ਅਲਪ੍ਰਾਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ: ਕੁਝ ਦੀ ਥਾਂ 'ਕੁਜ', ਪੰਚਾਇਤ ਦੀ ਥਾਂ 'ਪੰਚੈਤ', ਕਿਸ ਦਿਨ ਦੀ ਥਾਂ 'ਕਿਦਣ', 'ਉਸ ਦਿਨ ਦੀ ਥਾਂ ਓਦਣ', 'ਲਵੇਂਗਾ ਦੀ ਥਾਂ', 'ਲਮੇਗਾ', ਜਾਂਦੀ ਦੀ ਥਾਂ 'ਜਾਨੀ', 'ਵਥੇਰਾ ਦੀ ਥਾਂ', 'ਬਤੇਰਾ', ਲਾਲ ਟੈਣ ਦੀ ਥਾਂ 'ਲਟੈਣ' ਅਤੇ ਹਨ੍ਹੇਰਾ ਦੀ ਥਾਂ 'ਨ੍ਹੇਰਾ' ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਮਨੁੱਖਾਂ ਦੀਆਂ ਗਿਆਨ ਇੰਦਰੀਆਂ ਇਕੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਹਨ, ਸਾਰਿਆਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਅੰਗ ਵੀ ਸਮਾਨ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਨਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਕੁਦਰਤੀ ਚੌਗਿਰਦਾ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵੱਖਰੇ ਉਚਾਰਨ ਪਿੱਛੇ ਵੱਖਰੇ ਸੰਕਲਪ ਦੀ ਹੋਂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰਨ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਇਕ ਕਲਾਤਮਕ ਸ਼ਿਲਪ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਚੰਗਾ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਚੰਗਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੇ ਬੋਲੀ ਉਪਰ ਨਿਯੰਤਰਣ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੁਚੱਜੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲਿਖ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਬਖ਼ਸ਼ਣ ਲਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਤੱਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਪ੍ਰਤੀ ਕਾਫ਼ੀ ਚੇਤੰਨ ਜਾਪਦਾ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਤਾਂ ਬੋਲੀ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਤੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਜਾਣਦੇ ਹਨ। ਉਸਦੇ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸ਼ਬਦ ਜਿਵੇਂ ਖੁਲਦੀ ਫਿਰੂ, ਕਈ ਗੁਣੇ ਵੱਧ ਮਿਲ ਜਾਊ, ਬੇੜੀਆਂ ਪਾ ਤੀਆਂ, ਪੱਟਿਆਂ, ਕੀ ਬਣੂ, ਵਥੇਰਾ, ਉਹ ਤੋਂ ਚੋਰੀ, ਲਗਏ, ਤੁਹਾਥੋਂ, ਮੈਂਥੋਂ, ਨਈਂ ਆਦਿ ਦੀ ਆਮ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗ ਨੂੰ ਸੁੰਦਰ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਚਿਤਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਬੋਲੀ ਆਮ ਗੱਲਬਾਤੀ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਲਿਖੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ

ਯਥਾਰਥਕਤਾ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਥੇ ਯਥਾਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਗੂੜ੍ਹਾ ਕਰਨ ਲਈ ਉਹ ਪੇਂਡੂ ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਜੋ ਬੜੇ ਢੁੱਕਵੇਂ ਤੇ ਫੱਬਵੇਂ ਹਨ। ਇੰਨ੍ਹਾਂ ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਨੂੰ ਇਥੇ ਗਿਣਨ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦੀ। ਪਰੰਤੂ ਇੱਕ ਗੱਲ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਈ ਥਾਂਈ ਭਾਸ਼ਾ ਸਹਿਜ ਸੁਆਦ ਤੋਂ ਸੱਖਣੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਖ਼ੂਬ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ 'ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀਂ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਟੇਵਾਂ' ਦੀ 'ਟੇਬਾ', 'ਵਲੀ ਦਾ ਬੁੱਥਾਂ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਬਲੀ ਦਾ ਬੁੱਥਾਂ', 'ਵਈ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਬਈ' 'ਬਕਵਾਸ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਬਕਬਾਸ', 'ਲੱਭ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਲੱਜ', 'ਕਿਸੇ ਨਹੀਂ ਦੀ ਥਾਂ', 'ਕਿੰਨੇ ਨਈਂ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ 'ਵੇਚ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਬੇਚ', 'ਯੁੱਗ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਜੁੱਗ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ 'ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਅਤਰ : ਜਮ ਜਮ ਬਣਾਉ ਬਹਾਦਰੀ ਦਾ ਭਵਿੱਖ,
ਪਰ ਮੈਂ ਤਾਂ ਅੱਜ ਦੇ ਜੁੱਗ ਦੀ ਗਲ ਕਰ ਰਿਹਾ।"[56]

ਅਤਰ : ਦਾਸ ਦੀ ਇਕ ਬੇਨਤੀਏ।

ਗੁਲਜਾਰ: ਬੇਨਤੀ ਨਈਂ ਹੁਕਮ ਕਰੋ।[57]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਦੁਆਬੀ ਦੇ 'ਜੁੱਗ' ਅਤੇ 'ਨਈਂ' ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਓੜਕ ਸਚ ਰਹੀਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਜੀਉਣਾ : ਅਜੇ ਤਾਈਂ ਤਾਂ ਕੋਈ ਵੀ ਨਈਂ ਅਪੜਿਆ?

ਸੰਤਾਂ : ਆਪਾਂ ਤਾਂ ਵੇਲੇ ਸਿਰ ਅਪੜ ਗਏ। ਉਹ ਮਾਲਕ ਨੇ ਜਦ ਮਰਜ਼ੀ
ਪੜਨ।'[58]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਤਾਈਂ', 'ਅਪੜਿਆ', 'ਵੇਲੇ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਰਜਨੀ : (ਆਕੜ ਕੇ) ਮੈਂ ਜੁਆਨੀ ਨੂੰ ਗਾਲ ਕੇ ਵੀ ਇਸ ਜ਼ੁਲਮ ਦੀ ਪਰਦਰਸ਼ਨੀ
ਕਰਾਂਗੀ।

ਦੁਨੀ ਚੰਦ: (ਤਲਵਾਰ ਨੂੰ ਲਿਸ਼ਕਾ ਕੇ) ਤੂੰ।

ਰਜਨੀ : ਹਾਂ ਮੈਂ! ਤੁਸੀਂ ਤਰਲੇ ਕਰੋਗੇ, ਕਿ ਸਾਡਾ ਬਖ਼ਸ਼ਿਆ ਕੋਹੜੀ ਸਿਰੇ ਲਾਹ ਦੇ, ਸਾਡੀ ਬਖ਼ਸ਼ੀ ਹੋਈ ਦਾਤ ਸੁੱਟ ਦੇ, ਪਰ ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਸੁੱਟਾਂਗੀ।

ਰਜਨੀ : ਕਿਤੇ ਸੰਘਣੇ ਜੰਗਲ ਵਿਚ ਚਲ ਚਲੀਏ। ਉੱਥੇ ਮੈਂ ਜੰਗਲ ਚੋਂ ਬਾਲਣ ਇਕੱਠਾ ਕਰਕੇ ਬੇਚ ਆਇਆ ਕਰਾਂਗੀ।

ਕੋਹੜੀ : ਬੇਚਣ ਲਈ ਫੇਰ ਪਿੰਡ ਜਾਣਾ ਪਵੇਗਾ।[59]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਜੁਆਨੀ', 'ਲਾਹ', 'ਬੇਚ', 'ਬੇਚਣ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ 'ਬੈਂਕ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ:

ਪ੍ਰੀਤੋ : (ਸੂਈ ਵਿਚ ਪਟ ਦੀ ਤਾਰ ਪਾਉਂਦੀ ਹੋਈ), ਮਾਂ ਮੈਥੋਂ ਅਹਿ ਬੂਟੀ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ। ਰਤਾ ਦਸ ਦੇਹ।

ਪਾਰਵਤੀ: ਕਈ ਵਾਰੀ ਦੱਸਿਆ ਖੌਰਿਆ ਕੀ ਹੋਇਆ ਤੇਰੀ ਮੱਤ ਨੂੰ। ਉਰੇ ਕਰ। ਤੇਰੇ ਵਰਗੀਆਂ ਤਾਂ ਕਾਢਵੇਂ ਕੱਢਦੀਆਂ ਨੇ।[60]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਮੈਥੋਂ', 'ਅਹਿ', 'ਰਤਾ', 'ਦੇਹ', 'ਖੌਰਿਆਂ', 'ਉਰੇਕਰ' ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਕਈ ਵਾਰ ਪੂਰੇ ਵਾਕ ਦੀ ਥਾਂ ਨਾਂਵ ਵਾਕੰਸ਼ ਅਤੇ ਕਿਰਿਆ ਵਾਕੰਸ਼ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਥਾਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਵਸਨੀਕ ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਉਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜੋ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਗਦੀਸ਼ ਕੌਸ਼ਲ ਅਨੁਸਾਰ, "ਸਿੱਧੂ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪ ਜਿਵੇਂ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਤਿਵੇਂ ਲਿਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਹੀ 'ਵਿਆਕਰਣ' ਲਾਗੂ ਕਰਦਾ ਹੈ- ਕਿਰਿਆ ਪਹਿਲਾਂ ਕਰਤਾ ਜਾਂ ਕਰਮ ਪਿਛੋਂ, ਜਾਂ ਕਰਮ ਪਹਿਲਾਂ, ਕਿਰਿਆ ਵਿਚਕਾਰ ਅਤੇ ਕਰਤਾ ਮੰਗਰੋਂ। ਇਹਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਹ ਬੋਲੀ ਮੰਚ ਉਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਖਿੱਚ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਵਾਕਾਂ ਨੂੰ ਤੋੜ ਤੋੜ ਕੇ ਬੋਲੇ ਜਾਣ ਨਾਲ ਰੌਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ; ਲੰਮੇ ਵਾਕ ਉਕਤਾਊ ਹੁੰਦੇ ਹਨ,

ਰੌਚਕਤਾ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾ ਚਿਤਰਣ ਲਈ ਉਹ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਬੜੇ ਢੁੱਕਵੇਂ ਵਾਕ, ਅਖਾਣ ਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।"[61]

ਅਸਲ ਵਿਚ ਮਾਂ-ਬੋਲੀ ਹੀ ਲੇਖਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਪੂੰਜੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਰਟਨ ਬਾਹਰੀ ਵਿੱਦਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲੈਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਮਨੋ ਨਹੀਂ ਵਿਰਸਦੀ। ਇਹੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸਮੁੱਚੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਗਰੀਬ ਲੋਕਾਂ, ਵਹਿਮਾਂ ਭਰਮਾਂ ਵਿਚ ਫਸੇ ਲੋਕਾਂ, ਲਿਤਾੜੇ, ਲੁੱਟੇ ਤੇ ਵਿਸਾਰੇ ਗਏ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਬੋਲੀ ਦੀਆਂ ਬਰੀਕੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਲਈ ਬੜੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਨਾ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਿਰਜਨਾ ਦਾ ਵੀ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਦੇਣੇ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ:-

ਉਕਤ ਚੁਕਤਾ (ਲਾਹਣਾ, ਚੁਕਾਉਣਾ), ਉੱਬਤਾਂ (ਕੈਂਰਮਾਂ), ਅਹਿਣ (ਗੜੇ), ਅਫਰੀਨ (ਸ਼ਾਬਾਸ਼), ਸੁਲਿਆਰ (ਸਲਵਾਰ), ਸਿਗਾ (ਸੀਗਾ), ਸਰੀਹੰਦ (ਸਾਫ਼, ਸਪੱਸ਼ਟ), ਸਕ ਹੂੰਝ (ਤਰਖਾਣ), ਹੂਸਾ (ਗੁੱਸਾ), ਹੈਦਾਂ (ਇਉਂ), ਹੌਲਾ (ਕੰਮਜ਼ੋਰ), ਹਮਾ (ਆਪ), ਹੁਮਾਨ (ਜੁਆਨ), ਹਜੇ (ਅਜੇ), ਕਮੀਚ (ਕਮੀਜ਼), ਕੋਹਰ (ਅੰਬਾਂ ਦੇ ਸੁੱਕੇ ਪੱਤੇ), ਕੋਹਟ (ਰੌਲਾ), ਕਰੋਲਣੀ (ਨਿੱਕਾ ਝਾੜੂ), ਖੜੋਲੇ (ਟੁੱਟੀ ਜੁੱਤੀ), ਗਧੇਲੇ (ਰਜਾਈ), ਢੀਂਗਰ (ਪਾਥੀਆਂ), ਦੁਗਾੜਾ (ਪਸ਼ੂ ਨੂੰ ਗਾਲ੍ਹ) ਦੁਰਆਜਾ (ਦਰਵਾਜ਼ਾ), ਪਰੂੰ (ਪਿਛਲੇ ਸਾਲ), ਬਹਿਦਾ (ਵਚਨ), ਮੁਆਤਾ (ਅੱਗ), ਮਲਕ ਚਾਰੇ (ਚੁਪ ਕਰਕੇ), ਗੜ (ਪੱਕਾ), ਲੋਕ (ਚੀਕ) ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਵਿਚ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਤੇ ਧੰਤੋਂ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਧੀ ਨੂੰ ਅੰਬ ਦੇ ਬੂਟੇ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਦਿੰਦੇ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦੇ ਹਨ:

ਖੁਸ਼ੀਆਂ : (ਖੜਾ, ਸਾਹਮਣੇ, ਉਤੇ ਦੇਖ ਕੇ), ਪੰਜ ਸੌ ਤਾਂ ਕੱਲੀ ਮੇਰੀ ਧੀ, ਐਸ ਸੰਧੂਰੀ ਬੂਟੀ ਨੇ ਦੇ ਜਾਣਾ, ਦੇਖ ਤਾਂ ਕਿੱਦਾਂ ਛਮ ਛਮ ਕਰਦੀ ਪਟਾਹਕੀ ਜਿਹੀ। ਹੈ ਕਿਤੇ ਪੱਤਾ ਦੀਂਹਦਾ, ਅੰਗੂਰਾਂ ਵਾਂਗੂੰ ਗੁੱਛੇ ਪੁਰ ਗੁੱਛਾ ਲਟਕਦਾ। ਵਿਆਂਹੜਦਾ ਵਾਗੋਂ ਸੱਜੀ ਹੋਈ ਐ ਮੇਰੀ ਲਾਲ ਗੁਲਾਲੋ ਧੀ।[62]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਐਸ', 'ਕਿੱਦਾਂ', 'ਢੀਂਹਦਾ', ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਤਾਪੀ' ਅਤੇ 'ਸਰਬਣ' ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਵੀ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਰੰਗ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਸਰਬਣ : ਮੈਂ ਕਿਹਾ ਦੱਸ ਦਿਓ, ਪੱਕੇ ਕਾਗਜ਼ਾਂ ਤੇ ਗੂਠੇ ਲੱਗੇ ਪਏ ਐ, ਆਹ ਛੰਨ ਰਹਿ ਗਈ ਨਾ ਇਕ, ਇਹ ਵੀ ਕੁਰਕ ਹੋ ਜਾਊ।

ਤਾਪੀ : ਨਾਂਹ ਸਰਬਣ ਸਿਹਾਂ, ਗਰੀਬ ਮਾਰ ਨਾ ਕਰ, ਕੋਈ ਇਨਕਾਰ ਨਹੀਂ ਮੱਝ ਤੋਂ। ਉਹ ਤਾਂ ਉੱਦਾਂ ਈ ਕਰਦਾ। ਆਹਾ, ਹੁੰਦਾ ਹੁੰਦਾ ਈ ਐ। ਚਾਅ ਨਾਲ ਪਾਲਦੇ ਰਹੇ, ਐਨੇ ਸਾਲ, ਦੁੱਧ ਲੱਸੀ ਨੂੰ ਤਰਸਦਾ ਪੁੱਤ ਮੇਰਾ।"[63]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਬੋਲੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੇਂਦਰੀ ਬੋਲੀ ਦਾ 'ਮੈਥੋਂ' ਦੁਆਬੀ ਵਿਚ 'ਮੈਤੋਂ', 'ਜ਼ਿਆਦਾ' ਨੂੰ 'ਜਾਦਾ', ਗੁਆਉਣਾ, ਵਜਾਉਣਾ, ਗੁਆਉਂਦਾ ਸਮਝਾਉਂਦਾ ਆਦਿ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਗੁਔਣ, ਵੱਜਣ ਗੁਔਦਾ ਅਤੇ ਸਮਝੌਂਦਾ ਆਦਿ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ 'ਸਿੰਘ' ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਸਿੰਹੁ' ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਗੁੱਸੇ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਉਸ ਨੇ ਬੜੇ ਹੀ ਨਿਰੋਲ ਸ਼ਬਦ 'ਹੁੱਗਾ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ 'ਆਪਣੇ' ਅਤੇ 'ਫ਼ਕੀਰ' ਦੀ ਥਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਆਪਣੇ' ਅਤੇ 'ਪਖੀਰ' ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਭਜਨੋ' ਵਿਚ ਹੋਈ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਬਚਨ ਸਿੰਘ : "ਕੀ ਗੱਲ ਹੋਈ ਭਈ? ਇਸ ਨੂੰ ਕਿਉਂ ਕੁਟਦੇ ਐ ਕੀ ਕੀਤਾ ਉਏ ਤੂੰ?"

ਜੋਗੀ : ਕੀਤਾ ਸਾਲੇ ਨੇ! ਐਪਣੀ ਮਾਂ ਦਾ ਸਿਰ। ਭੈਣ ਕੱਲੀ ਸੀ ਘਰ ਖੁਰੇ 'ਚ ਨ੍ਹੌਣ ਲੱਗੀ ਸੀ, ਸੁਲਆਰ ਖੋਹਲ ਕੇ, ਸਾਲ੍ਹੇ ਨੇ ਫੜ੍ਹ ਲੀ।

ਬਚਨ ਸਿੰਘ : ਹੈ ਕੰਜ਼ਰ, ਮਾਰੋ ਸਾਲੇ ਦੇ ਜੁੱਤੀਆਂ।[64]

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਸਰਬਣ : "ਸਿਆਪਾ ਮੁੱਕਾ ਵਿਚੋਂ (ਹਸਕੇ) ਲੈ ਬਈ ਬੰਤੂ ਰਾਮਾ ਯਕੀਨ ਨਹੀਂ

ਕਰਨਾ ਤੂੰ, ਪੰਦਰਾਂ ਰੋਟੀਆਂ ਦੁਪਹਿਰੇ ਤਾਂ ਪੰਦਰਾਂ ਤਕਾਲੀ, ਤੀਲੇ ਵਰਗਾ ਸੁੱਕਾ ਸਾਲਾ, ਤੇਰੀ ਹੁੱਕੀ ਦੀ ਨੜੀ ਵਰਗਾ ਸੱਖਣਾ, ਮੈਂ ਹੈਰਾਨ ਹੋਣਾ, ਟੋਕਰਾ ਰੋਟੀਆਂ ਦਾ ਸਾਲਾ, ਪੌਂਦਾ ਕਿਹੜੇ ਪਾਸੇ ਐ?"[65]

ਧੰਤੋ : ਜਿਹੜੀਆਂ ਲਗੀ, ਉਹ ਨੇ ਮਰਨਾ ਈ ਐ, ਨਰਸ ਕੰਜ਼ਰੀ ਮੌਤ ਅੱਗੇ ਟੰਗਾਂ ਡਾਹ ਦੇਊ? ਚਪੜ ਚਪੜ ਜ਼ਬਾਨ ਚਲੌਂਦੀ ਰਾਹ ਤੁਰੇ ਜਾਂਦੇ ਨਾਲ.....[66]

ਸਵਿਤੱਰੀ : ਸ਼ੇਰ ਦਾ ਪੰਜਾ ਬਣਾਕੇ। ਕਾਲੀ ਬਣਕੇ ਇਕ ਬਾਰ ਮੇਰੇ ਹੱਥ ਆ ਜਾਵੇ, ਰੰਡੀ। ਡੇਲੇ ਕੱਢ ਲਊ, ਖੁਰਚ ਕੇ! ਜਿਗਰ ਚੀਰ ਕੇ ਖੂਨ ਪੀ ਜਾਊਂ।[67]

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੀ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਸ਼ੁੱਧ ਦੁਆਬੀ ਨੂੰ ਇੰਨ-ਬਿੰਨ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਲੇਖੂ ਕਰੇ ਕਵੱਲੀਆਂ' ਦੇ ਪਾਤਰ 'ਖਰੈਤੀ' ਅਤੇ 'ਜਮਨਾ' ਸ਼ੁੱਧ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲਦੇ ਹਨ:

ਜਮਨਾ : ਤੈਨੂੰ ਨਹੀਂ ਪਤਾ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਾਹਟਰਾਂ ਦਾ ਐਨੀਆਂ ਤਨਖਾਹਾਂ ਪੌਂਦੇ ਪੜ੍ਹੌਣ ਦੇ ਨਾਂ ਤੇ ਡੱਖਾ ਨਹੀਂ, ਪਾੜ੍ਹੇ, ਬਚਾਰੇ ਵੀ ਕੀ ਕਰਨ? ਜਿੱਦਾਂ ਕੱਢਦੇ ਮੁੰਡੇ ਕੁੜੀਆਂ ਨਾਲ, ਜਿਹੜਾ ਕੁਛ ਦੇਵੇ ਉਹ ਪਾਸ ਜਿਹੜਾ ਗਰੀਬ ਗੁਰਬੀ ਕੋਰਾ ਕਰਾਰਾ ਹੋਵੇ ਉਹ ਫੇਲ ਭਲੇ ਦਾ ਜਮਾਨਾ ਕਿਤੇ?

ਖਰੈਤੀ : "ਦੇਖ, ਉੱਦਣ ਸਗੋਂ, ਏਹੋ ਸੋਚ ਕੇ, ਮੈਂ ਧੇਲੀ ਤੋੜ ਕੇ ਬੜੇਵੇਂ ਬੇਚੇ, ਹੈੱਡ ਮਾਸਟਰ ਨੂੰ ਮੈਂ ਕਿਹਾ ਸ਼ਹਿਰੋਂ ਵੀ ਐਨੇ ਸਸਤੇ ਨਹੀਂ ਮਿਲਣੇ, ਫੇਰ ਸਹੁਰਾ ਰਤਾ ਲਿਹਾਜ਼ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ, ਫੇਲ੍ਹ ਕਰਨ ਲੱਗਾ ਮੁੰਡੇ ਨੂੰ।[68]

ਉਪਰੋਕਤ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਪੇਂਡੂ ਦੁਆਬੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰਾ ਤੇ ਉਚਾਰਨ ਲਹਿਜ਼ਾ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕੀ ਰਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੈ। ਉਹ ਭਾਵੇਂ ਲੋੜ ਪੈਣ ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਹਿੰਦੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਉੱਪਰ ਚੰਗੀ ਪਕੜ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਅਤੇ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ

ਬਰਾਬਰ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੀ ਦੀ ਧਰਤੀ ਤੇ ਜਨਮ ਲਿਆ ਅਤੇ ਆਪਣਾ ਬਚਪਨ ਬਿਤਾਇਆ ਅਤੇ ਰੋਜ਼ੀ-ਰੋਟੀ ਲਈ ਮਾਲਵੇ ਦੀ ਧਰਤੀ ’ਤੇ ਸਿਫ਼ਟ ਹੋ ਗਿਆ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਦੇ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਕੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਇਕ ਤਸਵੀਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਇਕ ਚੰਗਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬੋਲੀ ਤੇ ਪੂਰਨ ਤੌਰ ’ਤੇ ਕਾਬੂ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਚੋਣ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਅਨੁਸਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਾਸੀਰ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੱਕਰ, ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਵੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਬਖ਼ਸ਼ਣ ਲਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਤੱਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮਲਵਈ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਪ੍ਰਤੀ ਕਾਫ਼ੀ ਚੇਤੰਨ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਸ਼ੇ ਅਨੁਕੂਲ, ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਗਤੀ ਦੇਣ ਵਾਲੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਵਾਲੀ, ਵਾਤਾਵਰਣ ਉਸਾਰਨ ਵਾਲੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਿੱਤੇ, ਖਿੱਤੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਰੌਚਿਕਤਾ, ਸਹਿਜਤਾ, ਸਪੱਸ਼ਟਤਾ, ਸੰਖੇਪਤਾ ਤੇ ਰਵਾਨਗੀ ਦੇ ਗੁਣ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬਹੁਤ ਚੁਸਤ ਹੁੰਦੀ ਹੋਈ, ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਲੰਮੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਵਿਚ ਅੜਿੱਕਾ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ‘ਮੈਂ ਜ਼ਿੰਦਾ ਰਹਾਂਗਾ’ ਵਿਚਲੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਸੁਭਾਸ਼ : “ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਲੋਕ ਅੱਡੀ ਚੋਟੀ ਦਾ ਜ਼ੋਰ ਲਗਾ ਰਹੇ ਹਨ, ਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਆਜ਼ਾਦ ਕਰਵਾਉਣ ਲਈ ਪਰ ਦੁਸ਼ਮਣ ਕੋਲ ਹਥਿਆਰ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਹਿੰਸਕ ਵੈਰੀ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਹੁਣ ਸਾਂਤੀ ਨਾਲ ਅੰਦੋਲਨਾਂ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੇਗਾ। ਦੁਸ਼ਮਣ ਤਲਵਾਰ ਖਿੱਚ ਚੁੱਕਾ ਐ ਤੇ ਮੈਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਹੱਥ ਤਲਵਾਰ ਦੀ ਮੁੱਠ ਤੇ ਧਰਨੇ ਹੀ ਪੈਣਗੇ। ਵਕਤ ਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਹਰ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨੀ ਦੇਸ਼ ਭਗਤ ਨੂੰ ਜੰਗ-ਏ-

ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੇ ਸੰਗਰਾਮ ਵਿਚ ਕੁੱਦ ਪੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸੂਰਬੀਰ ਯੋਧਿਆਂ ਦਾ ਲਹੂ ਤੇ ਹੀ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਨੂੰ ਆਜ਼ਾਦੀ ਮਿਲ ਸਕੇਗੀ। ਉਠੋ, ਜਾਗੋ ਗੋਰੇ ਦੀਆਂ ਚਾਲਾਂ ਦਾ ਮੂੰਹ ਤੋੜ ਜਵਾਬ ਦਿਉ। ਸਿਰਲੱਥ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀ ਧਰਤੀ ਨੂੰ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਚੁੰਗਲ 'ਚੋਂ ਬਾਹਰ ਕੱਢਣ ਲਈ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਕੁਰਬਾਨ ਹੋਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਕਰੋ ਤਾਂ ਕਿ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਪੀੜੀ ਸਾਨੂੰ ਲਾਹਣਤਾਂ ਨਾ ਪਾਵੇ, ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਫਿਜ਼ਾ 'ਚ ਸਾਹ ਲੈ ਸਕੇ। ਗ਼ੁਲਾਮਾਂ ਵਾਲੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਜੀਣ 'ਤੇ ਮਜ਼ਬੂਰ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਅਸੀਂ ਬਾਹਰਲੇ ਮੁਲਕਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਗੋਰੇ ਦਾ ਹਥਿਆਰਬੰਦ ਸਾਹਮਣਾ ਤਿਆਰ ਹੋ ਰਹੇ ਆ ਪਰ ਸਾਨੂੰ ਤੁਹਾਡੇ ਸਹਿਯੋਗ ਦੀ ਲੋੜ ਐ। ਆਉ ਕੱਚੇ ਹੋ ਕੇ ਹੰਭਲਾ ਮਾਰੀਏ ਤੇ ਜ਼ਾਲਮ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਨੂੰ ਉਸਦਾ ਰਾਹ ਦਿਖਾ ਕੇ ਸਾਹ ਲਈਏ, ਜੈ ਹਿੰਦ।

ਚਾਰੇ : (ਇਕੱਠੇ) ਜੈ ਹਿੰਦ।"[69]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾ ਭਾਵੇਂ ਲੰਮਾ ਹੈ, ਪਰ ਇਹ ਪਾਠਕਾਂ ਤੇ ਆਪਣਾ ਢੁੱਕਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। 'ਮੈਂ ਜ਼ਿੰਦਾਂ ਰਹਾਂਗਾ' ਨਾਟਕ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਸੁਭਾਸ਼ ਚੰਦਰ ਬੋਸ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ 'ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਉਪਰ ਦੇਸ਼-ਭਗਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ' ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਬੜੇ ਰੌਚਕ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ:

"ਬੰਸੋ : ਦੀਪੇ ਦੇ ਬਾਪੂ, ਘਰ 'ਚ ਇਹੋ ਜਿਹੀ ਕੋਈ ਜਗਾਂ ਨਹੀਂ, ਜਿੱਥੇ ਮੇਰੀ ਨਿਸ਼ਾਨੀ ਨਾ ਹੋਵੇ..... ਖੇਤਾਂ 'ਚ, ਖੇਤਾਂ ਦਿਆਂ ਬੰਨ੍ਹਿਆਂ 'ਤੇ .... ਹਰ ਖੂੰਜੇ, ਹਰ ਨੁੱਕਰੇ, ਮੇਰੀਆਂ ਨਿਸ਼ਾਨੀਆਂ ਨੇ .... ਤੇ ਮੇਰੇ ਕੋਲ ਲਾ ਪਾ ਕੇ ਤੇਰੀ ਇਕੋ ਨਿਸ਼ਾਨੀ ਐ...... ਦੀਪਾ..... ਉਹ ਨੂੰ ਤਾਂ ਮੇਰੇ ਨਾਲ ਜਾ ਲੈਣ ਦੇ।"

ਦੀਪਾ : (ਦੀਪਾ ਅੱਖਾਂ ਮਲੱਦਾ ਅੰਦਰੋਂ ਨਿਕਲਦਾ ਐ) ਬੀਬੀ ਅਸੀਂ ਕਿੱਥੇ ਜਾ ਰਹੇ ਆਂ।

ਬੰਸੋ : ਕਿਤੇ ਨਹੀਂ ਪੁੱਤ-ਦੋ ਮੁਲਕਾਂ ਵਿਚਾਲੇ ਖਿੱਚੀ ਲੀਕ ਦੀ ਮਕਾਨ ਦੇਣ ਚੱਲੇ ਆਂ। ਅੱਛਾਂ ਦੀਪੇ ਦੇ ਬਾਪੂ, ਮੈਂ ਚਲਦੀ ਆਂ।[70]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਬੰਨ੍ਹਿਆਂ', 'ਨੁੱਕਰੇ' ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

"ਫੱਤਾ : ਨਾ ਦੁੱਕੀ ਤਿੱਕੀ ਜਾਤ ਤੋਂ ਤੇਰਾ ਕੀ ਮਤਲਬ ਐ, ਜਦ ਕਣਕ ਦੀ ਵਾਢੀ ਪੈਂਦੀ ਐ ਤਾਂ ਤਿੱਖੀ ਦੁਪਹਿਰੇ ਤੇਰੇ ਅਰਗਿਆਂ ਦੀ ਜੀਭ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲੀ ਹੁੰਦੀ ਐ। ਉਦੋਂ ਮਸ਼ਕਾਂ 'ਚ ਠੰਢਾ ਪਾਣੀ ਭਰ ਕੇ ਕੌਣ ਪਹੁੰਚਾਦਾ ਐ.... ਇਹੀ ਫੱਤਾ, ਝੀਰ ਦੁੱਕੀ ਤਿੱਕੀ।

ਪ੍ਰੀਤੂ : ਦਾਤੀਆਂ ਦੇ ਦੰਦੇ ਕੌਣ ਕੱਢਦਾ ਐ, ਹਲ ਦੇ ਫਾਲੇ ਨੂੰ ਕੌਣ ਚੰਡਦਾ ਐ, ਤੇਰੇ ਜਆਕਾਂ ਦੇ ਖੇਡਣ ਲਈ ਗੁੱਲੀ ਕੌਣ ਘੜਕੇ ਦਿੰਦਾ ਐ... ਇਹ ਦੁੱਕੀ ਤਿੱਕੀ ਪ੍ਰੀਤੂ।

ਮਲੂਕ ਸਿੰਘ: ਨਾ ਫੇ ਗੁੱਲੀ ਘੜੇ ਤੂੰ ਸਾਡਾ ਪਿਉ ਬਣ ਗਿਆ.... ਸਾਥੋਂ ਨੀ ਘੜ ਹੋਉ ਗੁੱਲੀ। ਜਿਹੜੇ ਦਾਣਿਆਂ ਦੀ ਤੂੰ ਰੋਟੀ ਖਾਨੈਂ, ਉਹ ਦਾਣੇ ਸਭ ਈ ਖੇਤਾਂ ਚੋਂ ਆਂਦੇ ਐ। ਅਸੀਂ ਨਾ ਹੋਈਏ ਤਾਂ ਤੁਸੀਂ ਭੁੱਖੇ ਮਰ ਜਾਉ।"[71]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਅਰਗਿਆਂ', 'ਝੀਰ', 'ਫੇ' ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ:

ਕਿਹਰੂ : ਆਪਣੀ ਬੀਬੀ ਦਾ ਖ਼ਿਆਲ ਰੱਖੀਂ ਪੁੱਤ.... ਮੇਰੀ (ਜਿਵੇਂ ਬੰਸੋ ਨੂੰ ਕਹਿ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ) ਫ਼ਿਕਰ ਨਾ ਕਰੀਂ... ਮੈਂ ਕੰਧ ਉੱਤੇ ਲੀਕਾਂ ਪਾ ਲਵਾਂਗਾ ਤੇ ਮਿਟਾਈ ਜਾਵਾਂਗਾ.... ਜਿੱਦਣ ਸਾਰੀਆਂ ਮਿਟ ਗਈਆਂ, ਤੂੰ.... ਉੱਦਣ ਹੀ ਆ ਜਾਈਂ।

ਬੰਸੋ : (ਦੀਪੋ ਨੂੰ ਸੰਭਾਲਿਆ) ਚੰਗਾ ਦੀਪੇ ਦੇ ਬਾਪੂ, ਹੁਣ ਜਾਣ ਦੀ ਆਗਿਆ ਭਰਦੀ ਹੈ, ਫਿਰ ਮੁੜਦੀ ਹੈ ਤੇ ਕਾਹਲੀ ਨਾਲ ਬੋਲਦੀ ਲੱਗਦੀ ਹੈ) ਗੱਲ ਸੁਣ, ਆਪਣਾ ਖ਼ਿਆਲ ਰੱਖੀਂ, ਰੋਟੀ ਟੈਮ ਸਿਰ ਖਾ ਲਿਆ

ਕਰੀਂ.... ਕਿਸੇ ਨਾਲ ਲੜੀਂ ਨਾ, ਖੇਤਾਂ ਨੂੰ ਰੱਜ ਕੇ ਵਾਹੀ... ਮੇਰੇ ਘਰ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖੀਂ..... ਐਵੇਂ ਖਲਾਰਾ ਨਾਂ ਪਾ ਰੱਖੀਂ... ਮੈਂ ਜਦੋਂ ਵਾਪਸ ਮਾਵਾਂ ਤਾਂ ਸਭ ਕੁਝ ਇਵੇਂ ਦਾ ਹੀ ਚਾਹੀਦੈ ਮੈਨੂੰ... ਤੂੰ ਵੀ....[72]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਜਿੱਦਣ', 'ਉੱਦਣ' ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਇਉਂ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਖੰਭਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼', 'ਪਿੰਜਰ', 'ਇਕੋ ਰਾਹ ਸਵੱਲੜਾ' ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਖ਼ੂਬ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਇਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 'ਕਮਾਦ', ਮੰਨੀਆਂ, ਪਤਿਆਂਦਾ, ਫੈਦਾ, ਸੈਂਕਲ, ਖ਼ਬਰ, ਸਰਪੈਂਚ, ਡਮਾਕ ਅਰਗਾ, ਵੰਨੀਓਂ, ਦੀਂਹਦਾ ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਅਨੁਸਾਰ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਅਧਿਐਨ ਅਧੀਨ ਚਾਰੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹਨ।

III. ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤ

ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਪੈਰੋਲ (Parole) ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਪੈਰੋਲ ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਉਚਾਰਜ ਲਹਿਜ਼ੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਪੈਰੋਲ' ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਵਿਅਕਤੀ ਇਕੋ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਨੂੰ ਇਕੋ ਲੈਅ, ਪਿੱਚ ਅਤੇ ਸੁਰ ਵਿਚ ਗਾਉਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਵੀ ਇਹ ਅੰਤਰ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀ ਹੇਕ, ਲੈਅ, ਸੁਰ, ਤਾਲ, ਹੇਕ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਉੱਚੇ ਪੱਧਰ ਦਾ ਹੈ। 'ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤਕ ਬਿੰਬ', 'ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਬਿੰਬ', 'ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਬਿੰਬ' ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤੱਤ ਸ਼ਬਦ, ਵਾਕ, ਸੁਰ, ਧੁਨੀ, ਅਲੰਕਾਰ, ਛੰਦ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਹਨ। ਇਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚਲੀ ਬੋਲੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਗਹਿਰੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਗੀਤ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿਸੇ ਖਿੱਤੇ ਦਾ ਜਿਹੋ-ਜਿਹਾ ਖਾਣ-ਪੀਣ, ਰਸਮ-ਰਿਵਾਜ਼ ਅਤੇ ਬੋਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਉਵੇਂ ਦਾ ਹੀ ਉਸ ਖਿੱਤੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਜ਼ਿਕਰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਾਵਿਕ ਰੋਮਾਂਚਿਕਤਾ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਅਤੇ ਕੋਮਲਤਾ ਭਰਿਆ ਢੁੱਕਵਾਂ ਵਾਤਾਵਰਨ

ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਤਰੀਕਾ ਬੜਾ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਹੈ। ਪ੍ਰੋ. ਕਰਨੈਲ ਸਿੰਘ ਥਿੰਦ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ, "ਨਾਟਕ ਤੇ ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨੇ ਪਾਤਰਾਂ, ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਤੇ ਲੋਕ ਨਾਚਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।"[73] ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜੋ ਦੁਆਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਦੋਸ਼' ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਘਰ ਆਉਣ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ ਵਿਚ 'ਰਾਜੋ' ਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਗੀਤ ਗੁਣ ਗੁਣਾਉਂਦੀ ਹੈ:

ਨੀਲੀ ਘੋੜੀ ਲਾਲ ਵਿਛੇਰਾ,
ਇਹ ਘੋੜੀ ਮੇਰੇ ਲਾਲ ਦੀ ਆਈ।
ਕਿਨ ਮੰਗੀ ਘੋੜੀ ਕਿਸ ਮੰਗਵਾਈ
ਮਾਰ ਪਲਾਕੀ ਵੀਰ ਚੜ੍ਹਿਆ ਘੋੜੀ।
ਆਪਣੀ ਵਿਖਾਵੇ ਚਤਰਾਈ।
ਵੀਰਾ ਜੋ ਮੇਰਾ ਚੜ੍ਹਿਆ ਘੋੜੀ,
ਮਾਏ ਮਿਲੇ ਨੀ ਵਧਾਈ।[74]

ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ' ਅਤੇ 'ਮਾਂ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਵੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। 'ਦੂਰ ਦੁਰਾਡੇ ਸ਼ਹਿਰੋਂ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਾਉਣ ਦੇ ਮਹੀਨੇ ਦੀ ਤਾਰੀਫ਼ ਕਰਦੀ ਚੰਨੋਂ ਗੀਤ ਗਾਉਂਦੀ ਹੈ:

ਸੌਣ ਦਿਆ ਬਦਲਾ ਵੇ,
ਮੈਂ ਤੇਰਾ ਜਸ ਗਾਵਾਂ।
ਇਕ ਬੂਟਾ ਅੰਬੀ ਦਾ ਘਰ ਸਾਡੇ ਲਗਾ ਨੀ
ਜਿਸ ਥੱਲੇ ਬਹਿਣਾ ਨੀ ਕੀ ਉਸਦਾ ਕਹਿਣਾ ਨੀ
ਵਿਹੜੇ ਦਾ ਗਹਿਣਾ ਨੀ ਪਰ ਮਾਹੀ ਬਾਝੋਂ ਨੀ।[75]

ਉਪਰੋਕਤ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਸਾਉਣ ਦੇ ਮਹੀਨੇ ਦੀ ਖੂਬਸੂਰਤੀ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇਸ ਗੀਤ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਗੀਤ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ, ਪਿੱਚ ਅਤੇ ਖੇਤੀਬਾੜੀ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਵੇਰਵਿਆਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ' ਅਤੇ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਵਾਰ ਤੇ ਢੋਲੇ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵਲੋਂ ਵਰਤ ਕੇ ਇਕ ਪਾਸੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਭਰੀ ਗਈ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਲੋਕ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ ਸ਼ਾਹ ਮੁਹੰਮਦ ਦੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਵਰਤ ਕੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਰੌਚਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਆਪਸ ਵਿਚ ਗੂੜਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ। ਪਹਿਲਾ-ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ ਅਕਸਰ ਸੰਗੀਤ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਪਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਨੁਸਾਰ, "ਕਈ ਵਾਰ ਵੇਗ ਵਿਚ ਵਗਦੇ ਹੋਏ ਸ਼ਬਦ ਖ਼ੁਦ ਹੀ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਖ਼ਰ ਉਪਰ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਕਈ ਵਾਰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਦਿਲ ਦੀਆਂ ਡੂੰਘਾਣਾਂ ਤੋਂ ਉੱਠਦੀ ਹੋਈ ਚੀਸ ਨੂੰ ਦੱਸਣ ਲਈ ਸ਼ਬਦ ਆਪਣੀ ਸ਼ਕਲ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।"[76] ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਤਾਜ਼ਗੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਤੋਂ ਹੀ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕ 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਦੀਆਂ ਆਖਰੀ ਸਤਰਾਂ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਹੀ ਹਨ:

ਪਿੱਪਲ ਦਿਆਂ ਪੱਤਿਆਂ ਵੇ

ਕੇਹੀ ਖੜ-ਖੜ ਲਾਈ ਆ

ਪਤ ਝੜੇ ਪੁਰਾਣੇ ਵੇ

ਰੁੱਤ ਨਵਿਆਂ ਦੀ ਆਈ ਆ

ਇਉਂ ਇਹ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਜਿਥੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਥੇ ਪੁਰਾਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਰੱਦ ਕਰਕੇ ਨਵੇਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਣ ਵੱਲ ਵੀ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਸਾਵਣ ਆਇਆ' ਵਿਚ ਸਰਨੋ ਤੇ ਦੀਪੋ ਦੀ ਆਪਸੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕਾਵਿ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸਦੇ ਚਰਚਿਤ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ', 'ਇਤਿਹਾਸ ਜਵਾਬ ਮੰਗਦਾ ਹੈ', 'ਜ਼ਫ਼ਰਨਾਮਾ' ਅਤੇ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਵੀ ਕਾਵਿ ਰੰਗਤਾ ਵਾਲੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦੇ ਚੰਨ' ਵਿਚ 'ਕੇਹਰੂ' ਨਾਂ ਦਾ ਪਾਤਰ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਉਚਾਰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:

ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਸੋਹਣੇ ਬੁੰਦੇ,

ਸਿਰ ਤੇ ਛੱਤਿਆਂ ਦੀਆਂ ਢਾਣੀਆਂ।

ਘੁੱਲੀ ਵਾ ਵਿਛੋੜੇ ਦੀ,

ਆਪੋ ਆਪ ਭੁਲਾਣੀਆਂ।

ਜੈਂਦੇ ਨਾਲ ਸਾਂਝਾਂ ਸਾਡੀਆਂ।

ਔਹ ਵੀ ਝੋਕਾਂ, ਕੋਲ ਲਟ ਸਿਧਾਣੀਆਂ।

ਅੱਜ ਰੋ ਰੋ ਹਾਲ ਵੰਞਾਏ ਨੀ,

ਸੱਜਣਾਂ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਨਸ਼ਾਣੀਆਂ।[77]

....

ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਸੋਹਣੇ ਬੁੰਦੇ

ਸਿਰ ਤੇ ਛੱਤੇ ਲੋਰ ਦੇ।

ਗੋਰੀ ਦੇ ਪੈਰ ਕਾਢਵਾਂ ਜੋੜਾ,

ਰੱਖੇ ਪੱਬ ਮਰੋੜ ਕੇ।

ਸਉੜੀਆਂ ਗਲੀਆਂ ਤੇ ਛੋਰਾ ਨਾ ਕਰ ਬਖੇੜੇ,

ਲੜ ਸਲਾਰੀ ਦਾ ਛੋੜ ਵੇ,

ਪਹਿਲੂ ਭੰਨੀਆਂ ਨੀ ਵੰਗਾਂ,

ਮੁੜ ਬਾਂਹ ਸੱਟੀ ਆ ਮਰੋੜ ਤੇ।

ਸੌਂਦੇ ਦਿਲਾਂ ਦੇ ਹੋਂਦੇ ਨੇ,

ਕਦੇ ਨੀਂਹ ਨਾ ਲੱਗੇ ਹਿੰਮਤ ਦੇ ਜ਼ੋਰ ਤੇ।[78]

ਉਪਰੋਕਤ ਲੋਕ-ਗੀਤ, ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਅੱਲੜ੍ਹ ਬਾਲ-ਬਾਲੜਿਆਂ ਦੇ ਦਿਲ ਦੀਆਂ ਉਮੰਗਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਵੰਨਗੀਆਂ (ਟੱਪੇ, ਮਾਰੀਏ, ਘੋੜੀਆਂ, ਸੁਹਾਗ) ਇਕ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦੀਆਂ ਹਨ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਲੋਕ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਦੋਸ਼' ਵਿਚ ਵੀ 'ਜੀਤੋ' ਨਾਂ ਦਾ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਵੀਰ ਦੀ ਖੈਰ ਮੰਗਦੀ ਘੋੜੀ ਗਾਉਂਦੀ ਹੈ:

"ਤੁਰਤ ਮੰਗਾਨੀਆਂ ਲਾਹੌਰੇ ਦੀ ਪੱਟੜੀ,

ਮੈਂ ਵੀਰੇ ਨੂੰ ਪੱਟੜੀ ਬਿਠਾ ਲੈਨੀਆਂ

ਜੀਵਨ ਜੋਗੇ ਨੂੰ ਪਟੜੀ ਬਿਠਾ ਲੈਨੀਆਂ

ਆਓ ਵੀਰਾ ਬਾਗੀਂ ਸੈਰ ਕਰੇਂਦਿਆਂ

ਆਉਂਦੇ ਦੇ ਸ਼ਗਨ ਮਨਾ ਲੈਨੀਆਂ

ਤੁਰਤ ਮਗਾਂਨੀਆਂ ਲਾਹੌਰੇ ਦਾ ਖਾਰਾ।"[79]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਪਰੋਕਤ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਦੁਆਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਭੈਣ ਭਰਾ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤੇ ਦੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਪਿਛੋਕੜ ਪੇਂਡੂ ਹੈ। ਉਸ ਉਪਰ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਜੁਗਤ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ, ਸੁਹਾਗ, ਘੋੜੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੀ ਹੀ ਸੂਝ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਨੁਕੂਲ ਵਾਤਾਵਰਣ ਅਨੁਸਾਰ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਸ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਔਰਤਾਂ ਵੱਲੋਂ ਗਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੱਥ ਦੀ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕਤਾ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਸਵੈ-ਜੀਵਨੀ ਵਿਚ ਵੀ ਦਿੱਤੀ ਹੈ:

'ਮੈਂ ਬਚਪਨ ਵਿਚ ਕੁੜੀਆਂ ਨਾਲ ਆਮ ਕਰਕੇ ਕੱਤਿਆਂ ਕਰਦਾ ਸਾਂ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਮੈਨੂੰ ਅੱਜ ਤੱਕ ਬਹੁਤ ਲੋਕ ਗੀਤ ਯਾਦ ਹਨ। ਮੈਨੂੰ ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਲੋਕ ਗੀਤ ਬਹੁਤ ਚੰਗੇ ਲੱਗਦੇ ਹਨ।'[80]

ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਾਵਿਕ ਰੌਮਾਚਿਕਤਾ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਅਤੇ ਢੁੱਕਵਾਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਪਲੇਠੇ ਨਾਟਕ 'ਪਿਤਾ ਪਿਆਰ' ਵਿਚ ਵੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਵੰਨਗੀਆਂ (ਘੋੜੀਆਂ, ਸਿੱਠਣੀਆਂ ਅਤੇ ਛੰਦਾ) ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ:

'ਘੋੜੀਆਂ' : 'ਬਡੜੇ ਸੁਵੇਰੇ ਆਇ ਕੇ ਦਰ ਵਿਚ ਬਾਗ਼ ਲੁਆ, ਲੁਆ ਨੀ ਤੂੰ
ਬਡੜੇ ਸੁਵੇਰੇ ਆ। ਬਡੜੇ ਸੁਵੇਰੇ ਆ ਕੇ ਕਲੀਓ ਕਲੀ ਪਾਈ
ਪਾ। ਪਾਓ ਨੀ ਤੂੰ ਬਡੜੇ ਸੁਵੇਰੇ ਆ।'[81]

'ਸਿੱਠਣੀਆਂ' : ਤੂੰ ਨਾ ਲਭਦਾ ਕਤਨੇ ਨੂੰ,
ਵਿਚੋਲਾ ਫਿਰਦਾ ਨਚਨੇ, ਨੂੰ।
ਕੁੜਮੋਂ ਕੜਮੀਂ ਸੌ ਵਾਰੀ
ਵਿਚੋਲੇ ਦੀ ਪਿੱਠ ਤੇ ਲੱਤ ਮਾਰੀ।[82]

'ਛੰਦਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ': ਛੰਦ ਪਰਾਗੇ ਆਈਏ ਜਾਈਏ,

ਛੰਦ ਪਰਾਗੇ ਗੁਲ।

ਤੁਸੀਂ ਚੰਬੇ ਦੀਆਂ ਕਲੀਆਂ,

ਮੈਂ ਗੁਲਾਬ ਦਾ ਫੁੱਲ।[83]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ ਕਾਵਿ-ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਰੰਗਤ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਆਪਸੀ ਮੇਲ-ਮਿਲਾਪ ਅਤੇ ਭਾਈਚਾਰਕ ਸਾਂਝ ਨੂੰ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਓੜਕ ਸਚ ਰਹੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ:

ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ ਨੀ ਮਾਏ,

ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ।

ਖੇਡ ਖੇਡੇਦਿਆਂ ਸ਼ਾਮਾਂ ਨੀ ਪਈਆਂ,

ਵਿਸਰਿਆ ਘਰ ਬਾਰ।

ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ......

ਧੀ ਧਿਆਣੀ ਦਾ ਜ਼ੋਰ ਹੈ ਕਿੱਥੇ

ਪੇਕੇ ਜਿਹਾ ਸੁੱਖ ਹੋਰ ਹੈ ਕਿੱਥੇ,

ਬੈਠ ਕੇ ਜੂਹ ਪਰਾਈ ਅੰਦਰ,

ਕਾਵਾਂ ਤੋਂ ਲਊਗੀ ਸਾਰ।"[84]

ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਕਾਂਗੀ 'ਬੈਂਕ' ਵਿਚ ਵੀ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਰੂਪਾਕਾਰ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਾਤਰ 'ਪ੍ਰੀਤੋ' ਆਪਣੇ ਵੀਰ ਦਾ ਦਾਜ ਇਕੱਠਾ ਕਰਦੀ ਗੁਣ-ਗਣਾਉਂਦੀ ਹੈ:

ਪੈਸਾ ਪੈਸਾ ਜੋੜ ਕੇ ਮੈਂ ਕਰਾਂ ਵੀਰ ਦਾ ਵਿਆਹ।

ਰਾਜੇ ਬੇਟੜੀ ਦੇ ਦਿੱਤੀ ਲੈ ਆਏ ਡੋਲੀ ਪਾ।

ਵੀਰਾ ਪਿਛਾਂ ਹੋ ਪਿਛੋਂ ਹੋ ਵੇਖਾਂ ਤੇਰੀ ਤਾਰ।

ਭੈਣ ਨਾਰ ਦਾ ਕੀ ਵੇਖਣਾ ਪਤਲੀ ਜੇਹੀ ਮੁਟਿਆਰ।

ਵੀਰਾਂ ਕਿੰਨੀਆਂ ਖਾਂਦੀ ਆਂ ਰੋਟੀਆਂ ਕਿੰਨੀਆਂ ਪੀਂਦੀ ਦਾਲ।

ਭੈਣ ਚੱਪਾਂ ਖਾਂਦੀ ਰੋਟੀਆਂ ਕੜਛੀ ਪੀਂਦੀ ਦਾਲ।[85]

ਇਕ ਨਾਂ ਦੱਸੀ ਕਾਵਾਂ ਮੇਰੜੀ ਮਾਂ ਨੂੰ

ਹੋਊਗੀ ਰੰਗਲਾ ਪੀਹੜਾ ਛੋੜ ਕੇ ਮੈ ਵਾਰੀ।

ਇਕ ਨਾ ਦਸੀਂ ਕਾਵਾਂ ਮੇਰੜੇ ਪਿਉ ਨੂੰ,

ਹੋਊਗਾ ਹਲ ਪੰਜਾਲੀ ਛੋੜ ਕੇ ਮੈਂ ਵਾਰੀ।

ਦੱਸੀਂ ਵੇ ਦੱਸੀ ਕਾਵਾਂ ਮੇਰੜੇ ਵੀਰ ਨੂੰ,

ਆਊਗਾ ਨੀਲਾ ਘੋੜਾ ਪੀੜ ਕੇ ਮੈਂ ਵਾਰੀ।

ਕਿੰਨਾ ਸਿੱਦਕ ਆ ਆਪਣੇ ਵੀਰ ਤੇ।[86]

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ 'ਆਪਣਾ ਮੂਲ ਪਛਾਣੁ', ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਸਿੱਠਣੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਾਗੋ ਦੇ ਗੀਤ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਫੁੱਲ ਨੇ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬਾਖੂਬੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸਨੇ ਰਾਸਾਂ ਵੀ ਵੇਖੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਨੌਟੰਕੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਮਾਣਿਆ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਰਜ਼ਾਂ ਦੇ ਗੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਭਜਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦਿੱਲੀ ਵਿਖੇ ਪੜ੍ਹਾਉਂਦਿਆਂ ਉਸ ਨੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਰਾਤਾਂ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਨਾਟਕ ਵੇਖੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਗੀਤਾਂ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਤੇ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਦਾ ਆਮ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ। ਗੁੱਗਾ ਗਾਉਣ ਵਾਲਿਆਂ ਤੋਂ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਸੁਣੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਗੀਤਾਂ, ਵਾਰਾਂ, ਕੋਰਸਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਦਕਾ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ, ਗੀਤ, ਕੋਰਸ, ਲੋਕ ਗੀਤ ਤੇ ਕਾਵਿ-ਟੋਟਿਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਰੌਚਕ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਘੁੰਮ ਕੇ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਇਕੱਠੇ ਕੀਤੇ ਅਤੇ ਫੇਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ' ਦੀ ਝਾਕੀ ਨੰ.2 ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਤੀਵੀਆਂ ਨੱਚਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ 'ਸੁਹਾਗ' ਗਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ:

"ਖੂਹ ਤੇ ਨੀਰ ਭਰੇਂਦੀਏ, ਕੋਈ ਮਲ੍ਹ ਮਲ੍ਹ ਅੱਡੀਆਂ ਧੋ।

ਬਾਗੀ ਚੰਬਾ ਖਿੜ੍ਹੇ ਪਿਆ, ਕੋਈ ਬੈਠਾ ਹਾਰ ਪਰੋ।"[87]

ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਕਤ ਲੋਕ-ਕਾਵਿ 'ਸੁਹਾਗ' ਇਕ ਪਾਸੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਸਮਾਜ ਸਭਿਆਚਾਰ ਅਤੇ ਰਿਸ਼ਤੇ-ਨਾਤਿਆਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਰੌਚਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕ 'ਇਨਕਲਾਬੀ ਪੁੱਤਰ' ਵਿਚ ਗਵੱਈਏ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਦੇਸ਼-ਭਗਤੀ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਸੰਗੀਤਕ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ:

ਗਵੱਈਏ : ਐ ਸ਼ਹੀਦੇ ਮੁਲਕੋ ਮਿੱਲਤ

ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਊਪਰ ਨਿਸਾਰ,

ਅਬ ਤੇਰੀ ਹਿੰਮਤ ਦੀ ਚਰਚਾ,

ਗ਼ੈਰ ਕਾ ਮਹਿਫਿਲ ਮੈਂ ਹੈ।

ਸਰ ਫਰੋਸ਼ੀ ਕੀ ਤਮੰਨਾ,

ਅਬ ਹਮਾਰੇ ਦਿਲ ਮੇਂ ਹੈ।

ਦੇਖਣਾ ਹੈ ਜ਼ੋਰ ਕਿਤਨਾ,

ਬਾਜ਼ਏ ਕਾਤਿਲ ਮੇਂ ਹੈ।[88]

ਉਪਰੋਕਤ ਗੀਤ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦਾ ਜ਼ਜ਼ਬਾ ਭਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ' ਵਿਚ ਗਰੀਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਵਿਆਹ ਉੱਤੇ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਗਾ ਕੇ ਵਿਆਹ ਦੇ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਹੈ:

"ਅੱਜ ਖੁਸ਼ੀ ਦਾ ਦਿਨ ਆਇਆ।

ਜੀ ਮਨਾਇਆ ਸੰਗਤਾਂ ਨੇ।"[89]

ਪਾਣੀ ਵਾਰਨ ਵੇਲੇ ਕੁੜੀਆਂ ਗੀਤ ਗਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ:

"ਪਾਣੀ ਵਾਰ ਬੰਨੇ ਦੀਏ ਮਾਏ,

ਬੰਨਾ ਬਾਹਰ ਖੜ੍ਹਾ।"[90]

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਪੇਂਡੂ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਬੜੀ ਨੇੜਿਉਂ ਦੇਖਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਏਕਲਵਯ ਬੋਲਿਆ' ਵਿਚ ਇਸਮਤ ਵਲੋਂ ਕਰੋੜਪਤੀ ਮੇਅਰ ਦੇ ਆਉਣ ਉੱਤੇ ਇਕ ਸੁਆਗਤੀ ਗੀਤ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ

ਅਤੇ ਕਰੋੜਪਤੀ ਮੇਅਰ ਦੇ ਪ੍ਰਿੰਸੀਪਲ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾਉਣ ਲਈ ਰਾਜ਼ੀ ਹੋਣ ਉੱਤੇ, ਸਕੂਲ ਦੇ ਬੱਚੇ ਮੇਅਰ ਨੂੰ ਸਿੱਠਣੀਆਂ ਦਿੰਦੇ ਹਨ:

ਬੱਚੇ: ਤੇਰੀਆਂ ਉੱਧਲ ਗਈਆਂ ਵੇ,

ਲਾੜਿਆ ਦਾਦਕੀਆਂ,

ਪੀਤੀ ਸੀ ਪਿੱਛ

ਜੰਮੇ ਸੀ ਰਿੱਛ

ਤੇਰੀਆਂ ਉੱਧਲ ਗਈਆਂ ਵੇ...

....

ਸਾਡੇ ਵੇਹੜੇ ਮਾਂਦਰੀ,

ਲਾੜੇ ਦੀ ਭੈਣਾਂ ਬਾਂਦਰੀ।

ਸਾਡੇ ਵਿਹੜੇ ਤਾਣਾ ਤਣੀਂਦਾ,

ਲਾੜੇ ਦਾ ਪਿਉ ਕਾਣਾ ਸੁਣੀਂਦਾ।[91]

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 'ਸਿੱਠਣੀਆਂ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਕੇ ਇਕ ਪਾਸੇ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ, ਪਿੱਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹਾਸ-ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ:

"ਰੁੱਤ ਯਾਰੀਆਂ ਲੈਣ ਦੀ ਆਣੀ,

ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਬੂਰ ਪੈ ਗਿਆ।

ਮੈਂ ਕਿਹੜੇ ਬਹਾਨੇ ਆਵਾਂ,

ਬੇਰੀਆਂ ਦੇ ਮੁੱਕ ਗਏ।"[92]

ਇਉਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀਆਂ ਸਿੱਠਣੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਕਾਰਜ ਭਾਵੇਂ ਵਿਆਹ ਸਮਾਗਮ 'ਤੇ ਹਾਸੇ-ਠੱਠੇ ਦਾ ਸੰਜੀਦਾ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਣਾ ਹੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਔਰਤ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਸਥਿਤੀ ਅਤੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਪਾਸਾਰਾ ਵੀ ਛੁਪੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ, ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰਾ, ਅਤੇ ਰਿਦਮ ਦੀ ਇਕ ਖਾਸ ਲੈਅ, ਸੁਰ ਤੇ ਸੁਹਜ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ 'ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਹ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਇਕ ਵਿਹੜਾ ਛੱਡਿਆ ਤੇ ਦੂਜਾ ਵਿਹੜਾ ਛੱਡਿਆ

ਤੀਜੀ ਦੀ ਵੀ ਟੱਪ ਗਈ ਦਲੀਜ਼

ਇਨੈਤੀਏ ਨੀ

ਇਹੀਉ ਤੈਨੂੰ ਜੀਣ ਦੀ ਤਮੀਜ਼

ਜੰਮੀ ਸੀ ਸਲਾਮਾਂ ਲੈ ਕੇ

ਭੁੱਲਗੀ ਸ਼ਰੀਕੇ ਪੇਕੇ

ਅੱਜ ਹੋ ਗਈ ਸਾਸਰੀ ਅਕਾਲ

ਇਨੈਤੀਏ ਨਾ ਇਹੀਉ ਤੇਰੇ ਜਿਉਣ ਦੇ ਸਵਾਲ[93]

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। 'ਮੈਂ ਜਿੰਦਾ ਰਹਾਂਗਾ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸਨੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ:

ਇਕ ਯੋਧੇ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ

ਅੱਜ ਅਸਾਂ ਸੁਣਾਉਣੀ ਹੈ

ਇਹ ਅੱਜ ਦੀ ਨਵੀਂ ਜਾਪੇ

ਭਾਂਵੇ ਵਰ੍ਹਿਆ ਪੁਰਾਣੀ ਹੈ

ਉਹ ਜੋ ਦੇਸ਼ ਦਾ ਆਗੂ ਸੀ

ਗੋਰੇ ਤੋਂ ਬੇਕਾਬੂ ਸੀ

ਫੌਜਾਂ ਦੇ ਸਰਤਾਜ ਦੀ

ਇਹ ਸਾਹਸੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ[94]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵੀ ਤੋਰਦੇ ਹਨ।

IV. ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ ਕਰਮੋ ਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੀ ਹੈ:

"ਕੱਠੀਆਂ ਹੋ ਕੇ ਆਈਆਂ ਗਿਧੇ ਵਿਚ,

ਇਕੋ ਜਿਹੀਆਂ ਮੁਟਿਆਰਾਂ।

ਚੰਨ ਦੇ ਚਾਨਣੇ ਇਉਂ ਚਮਕਦੀਆਂ,

ਜਿਉਂ ਸੋਨੇ ਦੀਆਂ ਤਾਰਾਂ

ਸੋਹਣੀਆਂ ਇਉਂ ਨੱਚਣ, ਜਿਉਂ ਹਰਨਾਂ ਦੀਆਂ ਡਾਰਾਂ।

ਸੋਹਣੀਆਂ ਇਉਂ ਨੱਚਣ, ਜਿਉਂ.......”[95]

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਮਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਰਥ ਦੁਆਬੇ ਦੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ, ਆਰਥਿਕ, ਧਾਰਮਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਹੇਠਲੀਆਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਵਿਚਾਰੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ:

"ਦੇਵੀ ਦੀ ਮੈਂ ਕਰਾਂ ਕੜਾਹੀ ਪੀਰ-ਫ਼ਕੀਰ ਧਿਆਵਾਂ।

ਹੈਦਰ ਸ਼ੇਖ ਦਾ ਦੇਵਾਂ ਬੱਕਰਾ, ਨੰਗੇ ਪੈਰੀਂ ਜਾਵਾਂ।

ਹਨੂੰਮਾਨ ਦੀ ਦੇਵਾ ਮੰਨੀ, ਰਤੀ ਫ਼ਰਕ ਨਾ ਲਾਵਾਂ।

ਜੇ ਸੁਰਮਾ ਤੂੰ ਬਣ ਜਾਏਂ ਮੇਲਣੇ, ਮੈਂ ਅੱਖਾਂ ਵਿਚ ਪਾਵਾਂ।

ਮੇਰੇ ਹਾਣ ਦੀਏ, ਮੈਂ ਤੇਰਾ ਜਸ ਗਾਵਾਂ।”[96]

....

"ਘੁੰਢ ਦਾ ਭੋਲੀਏ ਕੰਮ ਕੀ ਗਿੱਧੇ ਵਿਚ।

ਏਥੇ ਬੈਠੇ ਤੇਰੇ ਹਾਣੀ।

ਜਾਂ ਘੁੰਡ ਕੱਢਦੀ ਬਹੁਤ ਸੋਹਣੀ।

ਜਾਂ ਘੁੰਡ ਕੱਢਦੀ ਕਾਣੀ।

ਤੂੰ ਤਾਂ ਮੈਨੂੰ ਦਿਸ਼ੇ ਸ਼ੁਕੀਨਨ।

ਘੁੰਡ ਚੋਂ' ਅਖ ਪਛਾਣੀ,

ਖੁਲ੍ਹ ਕੇ ਨਚ ਲੈ ਨੀ,

ਬਣ ਜਾ ਗਿੱਧੇ ਦੀ ਰਾਣੀ......"[97]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜੁਗਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਬੋਲੀਆਂ ਇਕ ਪਾਸੇ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮਨੋਰੰਜਨੀ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਬੋਧ ਕਰਵਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਬੋਲੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੋਕ ਰਵਾਨੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਔਰਤ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਵਲਵਲਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਂਦਾ ਹੈ।

ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਚਰਚਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਾਂਗ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਨਵਾਂ ਜਨਮ ਪੁਰਾਣੀ ਮੌਤ' ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਔਰਤ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ, ਮਾਨਸਿਕ ਅਤੇ ਪਰਿਵਾਰਕ ਹਾਲਤ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ:

"ਸੱਸ ਮੇਰੀ ਨੇ ਕਾਂਟੇ ਘੜਾਏ,

ਮੈਨੂੰ ਆਖੇ ਪਾ ਕੁੜੇ,

ਰਾਂਝਾ ਮੇਰਾ ਲੂਣ ਘੂਟਣਾ

ਪਾਵਾਂ ਕਿਹਦੇ ਚਾਹ ਕੁੜੇ"[98]

....

"ਖਟਣ ਗਿਆ ਖਟ ਲਿਆਂਦਾ ਟੋਟਾ,

ਬਾਬਲ ਵਰ ਲੱਭਿਆ ਗੁੱਤ ਦੇ ਪਰਾਂਦੇ ਤੋਂ ਛੋਟਾ।"[99]

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ' ਵਿਚ ਪਿੰਡ ਦੇ ਲੋਕ ਪਿੜ੍ਹ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਗਾਉਂਦੇ ਤੇ ਨੱਚਦੇ ਹਨ। ਵਿਚਕਾਰ ਬੈਠੇ ਜੀਤਾ ਤੇ ਕਰਮੀ, ਬਲ੍ਹੀ ਦੇ ਬੱਕਰੇ ਬਣੀ, ਹਰ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਛੂਰੇ ਦੀ ਚੋਭ ਸਮਝ ਕੇ ਕੁਰਲਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪਿੰਡ ਦੇ ਲੋਕ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ ਬੋਲੀਆਂ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ:

"(ੳ) ਜੱਟ ਬੱਕਰਾ ਬੁਲੌਂਦਾ ਜਾਵੇ, ਨਾਈਆਂ ਦੀ ਗਲ੍ਹੀ ਵਿਚ ਦੀਂ।

(ਅ) ਟੁੱਟੀ ਮੰਜੀ ਬਾਣ ਪੁਰਾਣਾ, ਵਿਚਦੀਂ ਦੀਹਦੇ ਤਾਰੇ

ਨਾਈਆਂ ਦੀਏ ਕੁੜੀਏ ਨੀਂ, ਤੈਨੂੰ ਹਾਕਾਂ ਪੈਣ ਚੁਬਾਰੇ।

(ੲ) ਧਾਵੇ! ਧਾਵੇ! ਧਾਵੇ! ਨੀ ਕੁੜੀਏ ਨਾਈਆਂ ਦੀਏ,

ਤੈਨੂੰ ਗਿੱਧਿਆਂ ਚੋਂ ਕੌਣ ਬੁਲਾਵੇ।"[100]

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਚੰਨੋ ਦੇ ਕਬੱਡੀ ਦਾ ਮੈਚ ਉੱਤੇ, ਉਸਨੂੰ ਡੀ. ਸੀ. ਵੱਲੋਂ ਇਨਾਮ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੀਤ ਚੰਨੋ ਦੀ ਜਿੱਤ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ ਵਿਚ ਕੁੜੀਆਂ ਗਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ:

ਗੀਤ: ਕੌੜ ਕਬੱਡੀ ਕੌੜ ਕਬੱਡੀ ਕੌੜ ਕਬੱਡੀ,

ਬੀਣੀ ਫੜੀ ਜੋ ਚੰਨੋ ਨੇ, ਕਦੇ ਨਾ ਛੱਡੀ,

ਚੰਨੋ ਮਾਰੀ ਕੈਂਚੀ, ਠਾਹ ਥੱਲੇ,

ਚੰਨੋ ਮਾਰੀ ਦੁਹੱਥੜ, ਠਾਹ ਥੱਲੇ...[101]

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। 'ਸੁਆਮੀ ਜੀ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪੂਰਨ ਇਕ ਲੋਕ-ਬੋਲੀ ਰਾਹੀਂ ਸ਼ੈਂਕਰ ਤੇ ਨੂਰਾਂ ਦੇ ਇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ:

"ਕਾਹਨੂੰ ਮਾਰਦਾ ਬਨੇਰੇ ਦੀਆਂ ਰੋੜੀਆਂ,

ਚੰਦ ਵੈਰੀ ਛੁੱਪ ਜਾਣਦੇ।"[102]

....

"ਤੈਨੂੰ ਵੇਖਿਆਂ ਨਸ਼ਾ ਚੜ੍ਹ ਜਾਵੇ,

ਨੀ ਨਾਭੇ ਦੀਏ ਬੰਦ ਬੋਤਲੇ।"[103]

ਇਕ ਹੋਰ ਥਾਂ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ:

"ਤੇਰੀ ਤੋਰ ਪੱਟਿਆ ਪਟਵਾਰੀ,

ਨੀ ਤੂੰ ਪੱਟੀ ਲੱਡੂਆਂ ਦੀ।"[104]

ਬਿੱਲਾ: ਚੰਨ ਗੋਰੀਆਂ ਰੰਨਾਂ ਦੇ ਪੱਟ ਵੇਖੇ,

ਸੂਰਜ ਤੱਪ ਕਰਦਾ।

ਮੈਂ ਯਾਰ ਦਾ ਉਲਾਂਭਾ ਲਾਹੁਣਾ,

ਛਿਪ ਜਾ ਚੰਨ ਵੈਰੀਆ।

ਤੇਰੀ ਹਿੱਕ ਤੇ ਮਲਾਈਆਂ ਆਈਆਂ,

ਕੱਚਾ ਦੁੱਧ ਪੀਣ ਵਾਲੀਏ।[105]

ਨਾਟਕ 'ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ' ਦੀ ਵਿਚ 'ਪਾਲੋ' ਨਾਮ ਦੀ ਪਾਤਰ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਤੇ ਲੋਰੀਆਂ, ਸਿੱਠਣੀਆਂ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਗਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਗਰੀਬੂ ਸਫ਼ਰ ਉੱਤੇ ਜਾਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਰਪਾ ਰੰਬਾ ਚਾਦਰ ਫੜ੍ਹੀ ਘਾਹ ਖੋਤਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਾਲੋ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਗਾ ਕੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ:

ਪਾਲੋ: (ਦੂਰੋਂ) ਬਾਬਲ ਮੇਰਾ ਜੁੱਧਿਆ ਦਾ ਰਾਜਾ(2)

ਧਰਮੀ ਹਰੀਚੰਦ ਰਾਜਾ(2)

ਬਾਬਲ ਧੀ ਵਰ ਮੰਗਦੀ(2)[106]

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਈ ਅਜਿਹੀਆਂ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਜਿਹੜੀਆਂ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰੰਭ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਕਿਤੇ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਕਈ ਵਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਸਾਰ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ/ ਪਾਠਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੂਲ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਸਮਝ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਤਰਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ 'ਸੁਆਮੀ ਜੀ' ਵਿਚਲੀਆਂ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਅੰਤਰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਮੰਤਵ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ:

"ਉੱਠ ਜਾਗ ਹਨੇਰੇ ਵਿਚੋਂ ਤੂੰ,

ਤੇਰਾ ਪ੍ਰੀਤਮ ਤੇਰੇ ਵਿਚ ਵੱਸਦਾ।"[107]

....

"ਸੜਕੇ ਤੇ ਰੁੜ੍ਹ ਬੱਟਿਆ!

ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਯਾਰੀ ਨਹੀਂ ਲਾਈ,

ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਨੀਆਂ ਚੋਂ ਕੀ ਖੱਟਿਆ।"[108]

"ਮੁੰਡੇ ਮਰ ਗਏ ਕਮਾਈਆਂ ਕਰਦੇ,

ਨੀ ਬਿੱਲੋ ਤੇਰੇ ਬੰਦ ਨਾ ਬਣੇ।"[109]

ਇਉਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਕੇ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਅੰਸ਼ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦਾ ਗਾਣ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਸੁਰ, ਲੈਅ, ਤਾਲ, ਹਾਵ-ਭਾਵ, ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ/ਪਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲਾਵੇ ਵਿਚ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਦੀਆਂ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੇ ਹਰ ਰੰਗ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਨੂੰ ਇਕ-ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤ ਵਾਂਗ ਵਰਤ ਕੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਰੌਚਕ ਬਣਾਇਆ ਹੈ:

ਬਾਰੀ ਬਰਸੀ ਖਟਣ ਗਿਆ ਸੀ

ਖਟ ਕੇ ਲਿਆਂਦਾ ਮਤੀਰਾ

ਠੀਕਰਾਂ ਦੀ ਜੂਨ ਪੈ ਗਿਆ

ਪੁੱਤ ਚੰਦ ਸੁੰਹ ਦਾ ਨਾਉਂ ਜੀਦਾ ਹੀਰਾ[110]

....

ਬਾਰੀ ਬਰਸੀ ਖਟਣ ਗਿਆ ਸੀ

ਖਟ ਕੇ ਲਿਆਂਦੀਆਂ ਵੰਗਾਂ

ਖੇਡ ਕੈਸੀ ਖੇਡੀ ਵੇ ਲੋਕਾਂ

ਇਸ ਕੁਦਰਤ ਦਿਆਂ ਰੰਗਾਂ[111]

ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਮੁੱਢਲਾ ਜੀਵਨ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਹੀ ਬਿਤਾਇਆ ਹੈ ਤੇ ਉੱਥੋਂ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਾਂਗ ਪੇਸ਼ ਹੋਈ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਅੱਗੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

V. ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਹੈ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਭਾਸ਼ਾ ਜ਼ਰੀਏ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਵਜ਼ਨਦਾਰ ਤੇ ਖੂਬਸੂਰਤ ਬਣਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਨਾਟਕਾਰ

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੀ ਗੱਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪਕਿਆਈ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਹਾਲਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਅਤੇ ਸੂਖ਼ਮ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੀਕ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਕਿਸੇ ਦਿਖਾਈ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਵਸਤੂ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਸਰੂਪਤਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਨੀ ਜੋ ਦਿਖਾਈ ਨਾ ਹੋਵੇ ਪਰ ਉਸ ਰਾਹੀਂ ਸਮਝੀ ਜਾ ਸਕੇ। ਭਾਵ ਕਿਸੇ ਭਾਵ ਦੇ ਅਰਥ ਸਮਝਾਉਣ ਲਈ ਉਹ ਭਾਵ ਜੋ ਅਦਿੱਖ ਹੈ, ਪਰ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸਮਝ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਵਸਤੂ ਜਿਸ ਨੂੰ ਛੂਹਿਆ ਤਾਂ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਮਾਨਸਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਮਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੀਕਵਾਦ ਕੋਈ ਵਿਆਪਕ ਨਾਟਕੀ ਤਕਨੀਕ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਹ ਤਾਂ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵ ਉੱਪਰ ਸੋਚਣ ਦਾ ਮੰਨਣ ਯੋਗ ਸਾਧਨ ਹੈ। ਅਲੰਕਾਰ, ਪ੍ਰਤੀਕ, ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤ, ਭਾਵੇਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਉਂ ਹੀ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਅਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਥੋੜ੍ਹੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਉਪਲੱਬਧ ਹੈ। 'ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ਮਸ਼ਾਨ ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਇਕ ਗੁਲਾਬ ਦਾ ਬੂਟਾ ਉੱਗਿਆ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਰਾਜਪਾਲ ਨੂੰ ਇਕ ਬਾਬਾ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸਦੇ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਮੜ੍ਹੀ ਉੱਪਰ ਉੱਗਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਅੰਬੀ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚੋਂ ਚੁਣ ਕੇ ਇਸ ਲਈ ਮਾਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਨੇ ਅੰਭੀ ਦੀ ਈਨ ਮੰਨਣ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਗਲਤ ਕਿਹਾ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਗੁਲਾਬ ਦਾ ਬੂਟਾ ਉਗਾ ਕੇ 'ਅਮਰਤਾ' ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਦੇਸ਼ ਲਈ ਸ਼ਹੀਦ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਦਾ ਅਮਰ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕਕਾਰ 'ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ੋਭਾ ਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਸ਼ੋਭਾ ਦੀ ਪਾਤਰ ਘਰੋਂ ਤੁਰਨ ਵੇਲੇ ਗੁਲਾਬ ਦਾ ਫੁੱਲ ਤੋੜਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਉਸ ਦੇ ਪਿਆਰ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣ ਕੇ ਉਭਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਪਿਆਰ ਉਸ ਨੇ ਜਾਂਦੀ ਵਾਰੀ ਆਪਣੇ ਘਰ ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ੋਭਾ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ:

ਸ਼ੋਭਾ : ਮੈਂ ਅੱਜ ਏਸ ਦੁਆਰ ਤੋਂ ਕੇਵਲ ਇਹ ਫੁੱਲ ਲਿਜਾ ਰਹੀ ਹਾਂ। ਏਸ ਫੁੱਲ ਵਾਂਗ ਮੈਂ ਬਾਬਲ ਦੀ ਸ਼ੋਭਾ ਵਧਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਾਂਗੀ।

ਸ਼ੋਭਾ : ਮੰਮੀ ਦਾ ਤਾਂ ਉਸ ਪਿੰਜਰੇ ਪਈ ਮੈਨਾ ਵਾਲਾ ਹਾਲ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ

> ਸਭ ਆਸਾਂ ਉਮੰਗਾਂ ਪਤੀ ਦੇ ਰੋਅਬ ਥੱਲੇ ਦੱਬੀਆਂ ਪਈਆਂ ਨੇ। ਮੰਜੀ ਜੀ, ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹੋ, ਮੈਂ ਵੀ ਤੁਹਾਡੇ ਵਾਂਗ ਪਿੰਜਰੇ ਵਿਚ ਪੈ ਜਾਵਾਂ।[112]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਫੁੱਲ ਦਾ ਲੈ ਕੇ ਜਾਣਾ', 'ਦਾਜ' ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣ ਕੇ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ੋਭਾ ਘਰ ਤੋਂ ਤੁਰਨ ਲੱਗੀ ਦਾਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਫੁੱਲ ਤੋੜ ਕੇ ਲੈ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਦੂਸਰਾ ਸ਼ੋਭਾ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਨੂੰ 'ਮੈਨਾ' ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਪੁਰਾਤਨ ਨਾਰੀ ਦਾ ਸਰੂਪ ਉਘੜਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ੋਭਾ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਅਨੁਸਾਰ ਪਹਿਲੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਮੌਸਮ ਬਹਾਰ ਹੈ ਭਾਵ 'ਚੜ੍ਹਦੀ ਜਵਾਨੀ' ਹੈ, ਦੂਜੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਪਤਝੜ ਭਾਵ 'ਪਤੀ ਨਾਲ ਅਣਬਣ' ਨੂੰ ਅਤੇ ਤੀਜੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਚੜ੍ਹਦੇ ਸਿਆਲ ਨੂੰ 'ਨਿਰਾਸ਼ਤਾ' ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਲੁੱਕਣ ਮੀਟੀ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ਾਹ ਦੇ ਮੂੰਹ ਦੀ ਹਵਾੜ ਨਾਲ 'ਦੀਵੇ ਦਾ ਬੁੱਝਣਾ' ਵੀ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ 'ਦਰੱਖਤ ਦਿਖਾਉਣ' ਨੂੰ ਵੀ ਇਕ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਕਲ੍ਹ ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਸੰਖ', 'ਘੜਿਆਲ' ਤੇ 'ਨਰਸਿੰਗੇ ਦੀ ਧੁਨੀ' ਆਦਿ ਧਾਰਮਿਕ ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਬਣਾਏ ਗਏ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਸ਼ਾਮ ਦੇ ਘੁਸਮੁਸੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਅੰਦਰ ਧਾਰਮਿਕ ਰੰਗਤ ਵਾਲੀ ਅਵਸਥਾ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਿਕਾਰੀ ਕੁੱਤੇ ਨੂੰ 'ਸ਼ੀ-ਸ਼ੀ ਕਰਨਾ', 'ਕੁੱਕੜ ਦੀ ਬਾਂਗ', 'ਦੁੱਧ ਰਿੜਕਵੀਂ ਆਵਾਜ਼', ਬੌਲਦਾਂ ਦੇ ਘੁੰਗਰੂਆਂ ਦੀ ਖੜਕਾਰ ਆਦਿ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ, ਪ੍ਰਾਕਿਰਤੀ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿਚੋਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਰਜਿਆ ਹੈ ਜੋ ਉਸਦੀ ਤੀਖਣ ਬੁੱਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਹੈ।

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚਲੇ ਰਹੱਸਾਂ ਨੂੰ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਹੈ। ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪਕਿਆਈ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਅਤੇ ਸੂਖ਼ਮ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਮੌਤ' ਵਿਚ ਵੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਕਾਂਗੀ 'ਮੌਤ' ਵਿਚ ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ ਨਰਿੰਦਰ ਨੂੰ ਸਮਝਾਉਂਦਾ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਉਸ ਵਿਚ ਰੁੱਖਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਰੁੱਖ ਵਾਂਗ ਕਲਾਕਾਰ ਵੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਛਾਂਗਿਆ ਤੇ ਤਰਾਸ਼ਿਆ ਜਾਵੇ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਉੱਭਰਕੇ ਵੱਧਦਾ-ਫੁੱਲਦਾ ਹੈ:

ਨਰਿੰਦਰ : ਮੇਰਾ ਲੱਕ ਟੁੱਟ ਗਿਆ ਏ।

ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ- ਲੱਕ ਵਿਉਪਾਰੀਆਂ ਦੇ ਟੁੱਟਿਆ ਕਰਦੇ ਨੇ।

ਕਲਾਕਾਰ ਰੁੱਖ ਵਾਂਗ ਹੁੰਦਾ ਏ, ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਹਾਰਾਂ ਨਾਲ ਵਧੇਰੇ ਛਾਂਗਿਆ ਜਾਵੇ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਫੁੱਟਦਾ ਤੇ ਫਲਟਾਏ।[113]

ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸਭ ਕਿਛੁ ਹੋਤਿ ਉਪਾਇ' ਵਿਚ ਜ਼ਬਰ ਤੇ ਜ਼ੁਲਮ ਦਾ ਟਾਕਰਾ ਅਤੇ ਇਸ ਜ਼ੁਲਮ ਦੇ ਘੇਰੇ ਚੋਂ ਨਿਕਲਣ ਲਈ ਸੰਘਰਸ਼ ਸਪੱਸ਼ਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਗੁਰੂ ਦੇ ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਕਿ ਜਦੋਂ ਹੋਰ ਸਾਰੇ ਹੀਲੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਜਾਣ ਤਾਂ ਤਲਵਾਰ ਚੁੱਕਣੀ ਜ਼ਾਇਜ਼ ਹੈ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਜ਼ੁਲਮ ਤੇ ਜ਼ਬਰ ਦਾ ਟਾਕਰਾ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 17ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖਰੀਲੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਰਾਜਸੀ, ਧਾਰਮਿਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਆਪਣਾ ਕਥਨ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦਾ ਹੈ:

"ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਹ ਦੱਸਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਜ਼ਮਾਨੇ ਤੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਜ਼ਬਰ-ਜ਼ੁਲਮ ਤੇ ਅਨਿਆਇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਜੁਆਨੀ ਨੂੰ ਵੰਗਾਰਿਆ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਹੜੀ ਜੁਆਨੀ ਇਹ ਵੰਗਾਰ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲਿਆ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਉਹ ਧਰਤੀ ਦਾ ਰੱਬ ਹੋ ਨਿਬੜਦੀ ਹੈ।"[114]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜ਼ਬਰ, ਜ਼ੁਲਮ ਤੇ ਅਨਿਆਇ ਦੇ ਖ਼ਾਤਮੇ ਲਈ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਨੇ ਇਸ ਵੰਗਾਰ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤਾ ਸੀ ਤੇ ਆਪਣੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਹਰੇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਹੱਥ ਆਪਣੇ ਆਪ ਤਲਵਾਰ ਦੇ ਮੁੱਠੇ ਨੂੰ ਜਾਂ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤ ਤੇ ਜੰਗਲੀ ਹੋਈ ਤਲਵਾਰ ਚੁੱਕ ਕੇ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ ਹਵਾ ਵਿਚ ਲਹਿਰਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਜਨਤਾ ਤੇ ਕਾਇਰਤਾ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਦਲੇਰੀ ਵੱਲ ਵੱਧਣ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ। ਥਾਂ-ਥਾਂ ਤੋਂ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚੋਂ ਉਠਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਸੋਹਣੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਆਪਣੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ ਵਿਚੋਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਕਿਰਤੀ ਵਿਚੋਂ ਵਸਤਾਂ ਲੈ ਕੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਨਵੀਨਤਮ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੀਕ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੁਖਤਗੀ, ਪਾਤਰਾਂ

ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਦਵੰਦ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ, ਸੂਖ਼ਮ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਅਤੇ ਪਲਾਟ ਦੀ ਬਣਤਰ ਤੇ ਕਹਾਣੀ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਇਕਸਾਰ ਤੇ ਇਕਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਉਚਿਤ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਬਿਹਾਰੀ ਦਾ ਪਿਓ ਬੰਤੂ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਤੁਲਨਾ 'ਕੀੜਾ', 'ਪਤੰਗਾ' ਅਤੇ ਸਰਬਣ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਤੁਲਨਾ 'ਖੜੱਪਾ ਸੱਪ', 'ਪਟਾਰੀ', 'ਡੰਗ' ਆਦਿ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬਿਹਾਰੀ ਵਾਸਤੇ ਉਸ ਦੇ ਪਿਤਾ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਕੀੜੇ-ਮਕੌੜਿਆਂ ਤੋਂ ਉਪਰ ਨਹੀਂ, ਕੀੜੇ-ਮਕੌੜੇ ਧਰਤੀ ਤੋਂ ਹੀ ਪੈਂਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਧਰਤੀ ਤੇ ਹੀ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਕੋਈ ਕਾਰਜ ਕੀਤੇ ਮਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸਰਬਣ 'ਖੱੜਪਾ ਸੱਪ' ਹੈ, ਜੋ ਮੌਕਾ ਮਿਲਣ ਤੇ ਕਿਸੇ ਵੇਲੇ ਵੀ ਫਾਇਦਾ ਪਹੁੰਚਾਉਣ 'ਦੁੱਧ ਪਿਆਉਣ' ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਜਾਨੋਂ ਮਾਰਨ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਝਿਜਕਦਾ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਪਟਾਰੀ' ਤੇ 'ਡੰਗ' ਵੀ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹਨ। 'ਡੰਗ' ਜਾਨੋਂ ਮਾਰਨ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਅਤੇ 'ਪਟਾਰੀ' ਦੁਸ਼ਟ, ਦੁਰਾਚਾਰੀ ਤੇ ਪਾਪੀ ਨੂੰ ਮਾਰ-ਮੁਕਾ ਦੇਣ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ/ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਜੁਗਤ ਜਿੱਥੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਨਿਖਾਰ ਲਿਆਉਣ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਚਿਤਰਨ, ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਦੀ ਚੁਸਤੀ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਮੀਰੀ ਦਰਸਾਉਣ ਹਿੱਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਉਥੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਅੱਗੋਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਤੇ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਵੀ ਕਾਫ਼ੀ ਕੰਮ ਲਿਆ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਸੱਪ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਿੱਧੂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ 'ਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਜਾਂ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਮਾਨਸਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਤਿਆਰ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਹੁਣ ਛੇਤੀ ਹੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਸੀਬੇ-ਸੱਪ' ਦਾ ਵੀ ਸਿਰ ਤੋੜ ਦੇਵੇਗਾ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੀਜੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਅਜਿਹੀ ਭਾਂਤ ਦਾ ਬੋਲ ਹੀ ਸੀਬੇ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ:

ਖੁਸ਼ੀਆਂ : "ਤੂੰ ਵੀ ਸੁਣ ਲੈ, ਕੁੱਤੇ ਦਿਆ ਪੁੱਤਾ! ਪਖੀਰਾ! ਨਿਕਲ ਜਾ ਮੇਰੇ ਬਾਗ ਚੋਂ ਹੋਰ ਨਹੀਂ ਛਲ ਸਕਦਾ। ਤੂੰ ਮੈਂ ਵੀ ਕੱਫਣ ਬੰਨ੍ਹ ਲਿਆ ਸਿਰ ਤੇ। ਕੱਢ ਕੇ ਹੱਟਣਾ ਤੈਨੂੰ, ਦਿਉ ਦਾਨਵ ਨੂੰ।"[115]

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ' ਵਿਚ 'ਹਾਥੀ', ਜਾਗੀਰਦਾਰੀ ਨਿਜ਼ਾਮ ਦੀ ਅੰਨ੍ਹੀ ਸ਼ਕਤੀ ਅਤੇ ਹਵਸ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ਕਤੀ ਦਾ ਨਾਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਸਾਧਾਰਨ ਕਿਰਤੀ 'ਸੱਤਿਦੇਵ' ਲੋਕ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਤੀਕ ਦੁਆਰਾ, ਜਿਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਕੇਵਲ

ਮੰਚ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚੋਂ ਦਰਸਾਈ ਹੈ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਦੀ ਸੰਗਲੀ ਅੱਗੇ ਤੁਰਦੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਇਸੇ ਝਾਕੀ ਵਿਚ ਰਾਜਾ ਸੱਤਿਦੇਵ ਨੂੰ ਸਜ਼ਾ ਦੇ ਦਿੰਦਾ ਤਾਂ ਕਹਾਣੀ ਇਥੇ ਹੀ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਜਾਣੀ ਸੀ। ਹਾਥੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਦੁਆਰਾ ਮੁਜ਼ਰਮ ਸੱਤਿਦੇਵ ਦੋਸਤ ਵਿਚ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਭਜਨੋ' ਵਿਚ 'ਅੜਿੰਗਦੀ ਬਹਿੜੀ' ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਪੇਂਡੂ ਪੰਜਾਬਣ ਮੁਟਿਆਰ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। 'ਬਲਦਾਂ' ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਭਜਨੋ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਮਰਦ ਮੈਂਬਰਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਕਰਤਾਰੇ ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ 'ਛੋਲੇ' ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਦੁਆਰਾ ਛਿੰਦੇ ਵਰਗੇ ਬੱਚਿਆਂ ਦੀ ਮਾਸੂਮੀਅਤ ਨੂੰ ਉਘਾੜਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਹੁੱਕੇ ਦੇ ਠੰਡਾ ਹੋਣ' ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਨਾਲ ਕਰਤਾਰੇ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਵਾਪਰੀ ਵੱਡੀ ਹਾਰ ਦਾ ਮਨੋਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਜਨੋ ਦਾ ਭਰਾ 'ਜੋਗੀ' ਕਰਤਾਰੇ ਦੀ ਗੁਲਾਬੀ ਨੂੰ ਕੱਢ ਕੇ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਕਰਤਾਰ ਇਸ ਦੁਖਮਈ ਚੀਸ ਨੂੰ ਅੰਦਰੋਂ-ਅੰਦਰੀ ਪੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਜਨੋ ਨਾਲ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ:

ਕਰਤਾਰਾ : "ਉਸ ਕੰਜਰ ਦਾ ਨਹੀਂ ਪਤਾ ਮੈਨੂੰ ਲੱਗਦਾ, ਮੇਰੀ ਤੀਵੀਂ ਕਢਵਾਈ ਤੇਰੇ ਭਰਾ ਨੇ ਐ (ਹੁੱਕੇ ਦਾ ਸੂਟਾ ਲੈ ਕੇ) ਐਸ ਸਾਲੇ 'ਚ ਕਦੀ ਠੰਡੇ ਪਾਣੀ ਦਾ ਘੁੱਟ ਵੀ ਪਾ ਲਿਆ ਕਰ, ਅੱਗ ਵਾਗੂੰ ਜਲਦਾ, ਮੁਸ਼ਕ ਮਾਰਦਾ।"[116]

ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਮੱਝ ਦਾ ਟੱਲ ਖੜਕਣ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਵੀ ਪ੍ਰਤੀਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਮੱਝ ਉਸ ਆਰਥਿਕ ਹੀਣਾ ਦੀ ਮਾਰੀ ਹੋਈ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਵਰਗ ਆਪਣੀ ਲਾਠੀ ਨਾਲ ਜਿੱਥੇ ਚਾਹੇ ਹੱਕ ਲਿਆਵੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗਰੀਬਾਂ ਦੀਆਂ ਧੀਆਂ ਭੈਣਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਤਾਕਤਵਰ ਵਰਗ ਮੱਝਾਂ ਵਰਗਾ ਵਿਵਹਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਹੀਣਤਾ ਕਾਰਣ ਗਰੀਬ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸਭ ਕੁਝ ਸਹਿਣ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। 'ਬੰਤੂ' ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗੰਡ ਗੰਡੋਏ ਵਾਲਾ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰਨ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਮਾਨਸਿਕ ਅਵਸਥਾ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਣ ਲਈ 'ਬਿਹਾਰੀ' ਵਰਗੇ ਬੰਦਿਆਂ ਨੂੰ ਬਲੀ ਦਾ ਬੱਕਰਾ ਬਣਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਬੰਤੂ ਦੀ ਪਟਾਰੀ ਦਾ 'ਸੱਪ' ਉਸ ਲੋਕ-ਸ਼ਕਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਜਦੋਂ ਆਪਣੀ ਆਈ ਤੇ ਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਜ਼ਾਲਮ ਧਿਰ ਦਾ ਖ਼ਾਤਮਾ ਕਰਕੇ ਹੀ ਹੱਟਦੀ ਹੈ:

ਬੰਤੂ : (ਡੋਰੂ ਬਜਾ ਕੇ) ਸੱਜਣੋਂ ਦੁਸ਼ਮਣ ਰੋਕਦੇ ਡੋਲਾ ਮੋਹਰੇ ਹੋ ਕੇ ਕਲ੍ਹ ਗੁੱਗਾ ਪਾਊ ਭੋਗ ਆਪਣੇ ਵੈਰੀਆਂ ਦਾ, ਸਰਬੱਣ ਦਾ ਕਰੂ ਸੱਤਿਆ ਨਾਮ...।[117]

ਬੰਤੂ : ਚੱਲ ਗੁੱਗੇ ਰਾਜਿਆਂ, ਛੇੜ ਦੇ... ਜੁੱਗ।[118]

ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰੇਂਸਗੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਜੀਵੰਤ ਪ੍ਰਤੀਕ 'ਸੱਪ' ਦਾ ਖੁਸ਼ੀਏ ਦੁਆਰਾ ਮਾਰਿਆ ਜਾਣਾ ਹੈ। ਸੱਪ ਨੂੰ ਮਾਰ ਕੇ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਸਮਝਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵੱਡੇ ਦੁਸ਼ਮਣ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦਿੱਤਾ ਹੋਵੇ। ਸੱਪ ਦਾ ਘੁੱਗੀ ਦੇ ਆਂਡੇ ਪੀਣਾ ਅਤੇ ਘੁੱਗੀ ਦਾ ਤੜਫਣਾ ਵੀ ਡੂੰਘੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹਨ। ਹਰਨਾਮੋ, ਖੁਸ਼ੀਏ ਅਤੇ ਕਾਬਲ ਵਿਚਕਾਰ ਹੋਈ ਇਸ ਪ੍ਰਤੀਕਮਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਹਰਨਾਮੋ: "ਔਹ ਤੇਰਾ ਭਾਈ ਕੀ ਮਾਰਦਾ?

ਕਾਬਲ : ਭਾਈਆਂ ਕੀ ਐ?

ਖੁਸ਼ੀਆ : (ਦੂਰੋਂ) ਸੱਪ।

ਕਾਬਲ : ਕਿੱਥੇ? ਦੌੜ ਕੇ ਲਾਠੀ ਚੁੱਕਦਾ ਹੈ।

ਹਰਨਾਮੋ: ਸੱਪ। ਹੈਹਾ ਮੈਨੂੰ (ਸਲਵਾਰ ਘੁੱਟਦੀ ਮੰਜੀ ਤੇ ਚੜ੍ਹਦੀ ਹੈ)।

ਖੁਸ਼ੀਆ : (ਕੰਬਦਾ) ਵਰਮੀ 'ਚ ਬੜ ਗਿਆ।

ਕਾਬਲ : ਇੱਟ ਮਾਰਦਾ ਸਿਰੀ ਤੇ

ਖੁਸ਼ੀਆ : ਹੱਥ ਕੁ ਜਿੱਡਾ ਸਿਗਾ ਸਾਲੇ ਨੇ ਆਂਡੇ ਪੀ ਲਏ ਘੁੱਗੀ ਦੇ

ਕਾਬਲ : ਕੁੱਬੀ ਅੰਬੀ ਵਾਲੇ ਆਹਲਣੇ 'ਚ?

ਹਰਨਾਮੋ: ਹਾਏ! ਹਾਏ!

ਖੁਸ਼ੀਆ : ਜ਼ਾਲਮ; ਪਾਪੀ ਸਹੁਰਾ: ਦੇਖ ਕਿੱਦਾਂ ਤੜਵਦੀ ਘੁੱਗੀ।

ਕਾਬਲ : ਨਿਕੱਲੇ ਸਹੀ ਹੁਣ ਡੁੱਡ 'ਚ।[119]

ਇਉਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਚਿੰਨ੍ਹ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕ ਵਰਤ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਵਿਚ ਰਹੱਸ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਤਵ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੋਰ ਵੀ ਕਈ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਲੇਖੂ ਕਰੇ ਕਵੱਲੀਆਂ', 'ਕਲ੍ਹ ਕਾਲਜ ਬੰਦ ਰਵ੍ਹੇਗਾ', 'ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆ' ਵਿਚ ਵੀ ਅਨੇਕ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਹੋਰ ਮਜ਼ਬੂਤ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ

ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧਾਇਆ ਹੈ, ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਘਾੜਿਆ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਬਿੰਬ ਉਸਾਰਨ ਵਿਚ ਵੀ ਖਾਸ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਬਿੰਬ ਉਸਦੀ ਨਾਟ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਸਬੂਤ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਬਿੰਬਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੋਰ ਪਕੇਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ 'ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ' ਵਿਚ 'ਜੰਮਣ ਮਰਨ' ਦਾ ਬਿੰਬ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ। 'ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆ' ਵਿਚ 'ਪਾਗਲ' ਅਤੇ 'ਅਕਲਮੰਦ' ਦੀ ਟੱਕਰ ਦੁਆਰਾ ਬਿੰਬ ਉਸਾਰੇ ਗਏ ਹਨ। 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਖੜੋਤ' (ਖੂਹ, ਛੱਪੜ) ਦੋ ਬਿੰਬ ਹਨ। ਛਣਕੇ ਆਉਂਦੀ ਧੁੱਪ, ਇਹ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਹੜੇ ਵਿਚ ਸੰਘਣੀ ਥਾਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਇੱਥੇ ਪੁੱਤਾਂ ਧੀਆਂ ਵਿਚ ਪਿਆਰ, ਏਕਤਾ, ਸਾਂਝ ਅਤੇ ਮਿਲਵਰਤਨ ਨਹੀਂ ਹੈ।

ਇਉਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਇਹ ਖੂਬੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਯਥਾਰਥ ਵਿਚ ਸੁੰਦਰਤਾ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਪ੍ਰਤੀਕ ਪਾਣੀ, ਦਰਿਆ, ਛੱਪੜ, ਟੋਭਾ, ਖੂਹ, ਸਮੁੰਦਰ, ਡੋਲ, ਕੜਾ, ਮਿੱਟੀ, ਡੁੱਬਣਾ ਆਦਿ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਵਿਚ ਮੱਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ ਵਿਚ ਫੈਲੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਔਰਤ ਉਪਰ ਹੋ ਰਹੇ ਅਨਿਆਂ, ਭਰੂਣ ਹੱਤਿਆ, ਉਸ ਦੀ ਬੇਪਤੀ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਫੈਲੀ ਭ੍ਰਿਸ਼ਟਾਚਾਰੀ, ਜਗੀਰੂ ਸੋਚ ਨੂੰ ਵੀ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਖੰਭਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿਚ ਵੀ ਮਰਦ ਪ੍ਰਧਾਨ ਸਮਾਜ ਦੀ ਸੋਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਕੁੜੀਆਂ ਨੂੰ ਬੋਝ ਸਮਝ ਕੇ ਕੁੱਖ ਵਿਚ ਹੀ ਜਨਮ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕਤਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ 'ਰਵਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੀਆਂ ਅਨੇਕਾਂ ਗੁੰਝਲਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਸਾਡੇ ਮਨਾਂ 'ਚ ਵਸੀ ਤੇ ਸਮਾਜ ਵੱਲੋਂ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਕੀਤੀ ਜਗੀਰੂ ਸੋਚ ਕਿ ਧੀ, ਭੈਣ, ਪਤਨੀ ਵਲੋਂ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹਰ ਫੈਸਲਾ ਬਾਪ, ਭਰਾ, ਪਤੀ ਦੀ ਇੱਜ਼ਤ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ 'ਇੱਜ਼ਤ' ਨੂੰ ਇਹ ਧੀ, ਭੈਣ, ਪਤਨੀ ਰੂਪ 'ਸ਼ੈਆਂ' ਦਾਅ 'ਤੇ ਲਾ ਕੇ ਜੀਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਨ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ 'ਅਣਖ' ਦਾ ਨਾਂਅ ਲੈ ਕੇ ਮਾਰਿਆ ਵੀ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤੇ ਘਰੋਂ ਵੀ

ਕੱਢਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਇੱਕੋ ਰਾਹ ਸਵੱਲੜਾ' ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਰਮ ਅਤੇ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਦੇਖਕੇ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਤ ਦੀ ਆਸ ਲਈ ਲੜ੍ਹ ਰਹੇ ਨੌਜਵਾਨ ਮੁੰਡੇ ਦਾ ਨਾਂ 'ਜਸਵੀਰ' ਰੱਖਦਾ ਹੈ, ਜਿਸਦੀ ਵੀਰਤਾ ਦਾ ਜੱਸ ਸਾਰੇ ਕਿਤੇ ਗਾਇਆ ਜਾਵੇ। ਉਸਦੇ ਮਾਪਿਆਂ ਦੇ ਨਾਂ ਆਰਥਿਕ ਤੰਗੀਆਂ ਅਤੇ ਮਲੂਕੜੇ ਜਿਹੇ ਸੁਭਾਅ ਕਾਰਨ 'ਕਰਮ ਸਿੰਘ' ਅਤੇ 'ਨਸੀਬ ਕੌਰ' ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਜਦਕਿ ਦੋਨਾਂ ਨਾਵਾਂ ਦਾ ਅਰਥ ਇਕੋ ਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ, ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ ਵਿਚ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਦੁਆਬ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪ 'ਨਕਲ', 'ਸਾਲ' ਖਿਉੜੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਆ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਦੁਆਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਥਾਨਕ ਹਾਸ-ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਨੇੜੇ ਰੱਖਣ ਲਈ ਲੋਕ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਸਭਾ ਪੱਖੋਂ ਗੰਭੀਰ ਮੰਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਲੋਕ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ ਉਸ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਸੱਟ ਮਾਰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਿਰਫ਼ ਲੋਕ ਰੰਗ ਭਰਨ ਲਈ ਹੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਰਾਸੀਆਂ ਦੀਆਂ ਟਿਚਰਾਂ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਬਿਲਕੁਲ ਅਨੁਕੂਲ ਰਹਿਕੇ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ 'ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ' ਨਾਟਕ ਮਲਕ ਭਾਗੋ ਤੇ ਭਾਈ ਲਾਲੋ ਦੀ ਸਾਖੀ ਉਪਰ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਿਹਰੂ ਤੇ ਮਿਹਰੂ ਦੇ ਬੋਲ, ਮਲਕ ਭਾਗੋ ਦੇ ਵਤੀਰੇ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਬ੍ਰਹਮ ਭੋਜ ਉੱਤੇ ਤਿੱਖਾ ਵਿਅੰਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਉਸਦਾ ਨਾਟਕ 'ਓੜਕ ਸਚ ਰਹੀ' ਵੀ ਬੀਬੀ ਰਜਨੀ ਤੇ ਪਿੰਗਲੇ ਵਾਲੀ ਸਾਖੀ ਉਪਰ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਬੀਬੀ ਰਜਨੀ ਆਪਣੇ ਪਿਉ ਦੀ ਗੱਲ ਨਾ ਮੰਨਦੀ ਹੋਈ ਉਸ ਪ੍ਰਮਾਤਮਾ ਨੂੰ ਉੱਚਾ ਦੱਸਦੀ ਹੈ ਤੇ ਅੰਤ ਉਸ ਪ੍ਰਮਾਤਮਾ ਦੀ ਮਿਹਰ ਦਾ ਪਾਤਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਲੋਕਧਰਾਈ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ, ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ, ਸਾਂਗ, ਨੌਟੰਕੀ ਅਤੇ ਨਕਲਾਂ ਦਾ ਅਹਿਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਵੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਦੋਹਰੇ ਵਿਵਹਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚਰਿੱਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ:

ਬੰਤੂ : ਉੱਧਰੋਂ ਪਹੁੰਚ ਗਏ ਅਰਜਣ ਤੇ ਸੁਰਜਣ, ਲੱਗੇ ਕਰਨ ਯੁੱਧ, ਗੁੱਗੇ ਨਾਲ,

ਸਰਬਣ : (ਪੈਰੀਂ ਡਿੱਗ ਕੇ) ਮੈਨੂੰ ਬਚਾ ਲੈ, ਬੰਤੂ, ਮੈਨੂੰ ਨਾ ਮਾਰ!

ਮੁਲਖਾ : ਤੂੰ ਬਿਹਾਰੀ ਨੂੰ ਕਤਲ ਕੀਤਾ।

ਸਰਬਣ : ਮੈਂ ਗੁਨਾਹਗਾਰ ਤੇਰਾ, ਬੰਤੂ ਰਾਮਾ, ਮੈਂ ਪਾਪ ਕਮਾਇਆ,
ਮੇਰੀ ਜਾਨ ਬਖਸ਼ਦੇ, ਫੇਰ ਕਦੇ ਪਾਪ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਮੈਂ, ਬਖਸ਼ ਦੇ ਮੈਨੂੰ

ਮਿੰਦੋ : ਚਾਚਾ, ਨਾ ਮਾਰ ਇਹਨੂੰ[120]

ਇਉਂ ਚਰਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਵਿਹਾਰ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਾਂਗ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਾਂਗ ਕਾਰਜ ਕਰਕੇ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।

VI. ਮਿੱਥਿਅਕ ਅਤੇ ਪੁਰਾਤਨ ਤੱਥਾਂ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਯੁੱਗ ਨਾਲ ਜੋੜਨ ਦੀ ਵਿਧੀ

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਿੱਥਿਅਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਮਿਥਿਹਾਸ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੋਹਾਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਉਪਰ ਪਕੜ ਹੈ। ਉਹ ਮਿਥਿਹਾਸ ਨੂੰ ਵਰਤਮਾਨ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਦੀ ਸਮਾਜੀ, ਸਿਆਸੀ ਤੇ ਮਜ਼ਹਬੀ ਕੱਟੜਤਾ ਤੋਂ ਚੱਲ ਕੇ ਵਰਤਮਾਨ ਰਾਜਸੀ, ਸਮਾਜੀ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਦੇ ਸਫ਼ਰ ਨੂੰ ਤਹਿ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਿਮਾਰ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਰਾਜਨੀਤੀ ਤੇ ਦੋ ਕੌਮਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਲੜਾਈ ਨੂੰ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤੇ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅਜੋਕੇ ਸਤਿਦੇਵ ਦੇ ਰੂਪ ਤੱਕ ਲਿਆ ਕੇ ਚਿਤਰਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤੇ ਵੇਲੇ ਵੀ ਲਾਲਚ, ਖੁਦਗਰਜ਼ੀ ਅਤੇ ਨਿੱਜੀ ਹਿੱਤਾਂ ਨੂੰ ਪਹਿਲ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਅੱਜ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਹੀ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਪੁਰਾਤਨ ਵਿਰਸੇ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਉਸਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਚਰਚਿਤ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਵੀ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ-ਰਚਨਾ ਹੋਈ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਮਿਥਿਅਕ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦੇ ਕੇ ਵਰਤਮਾਨ ਯੁੱਗ

ਵਿਚਲੀ ਸਥਿਤੀ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੂਲ ਕਥਾ ਬਿਹਾਰੀ, ਸੱਤੀ, ਬੰਤੂ, ਸਰਬਣ ਅਤੇ ਮਿੰਦੋ ਆਦਿ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸਾਰੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੂਲ ਕਥਾ 'ਗੁੱਗੇ ਪੀਰ' ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਪੰਜ ਅੰਗਾਂ ਵਾਲੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹਰੇਕ ਅੰਗ ਦੀ ਝਾਕੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਦੂਜੀ ਝਾਕੀ ਨਾਲ ਹੈ। ਬੰਤੂ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦਾ ਸੰਕਟ 'ਗੁੱਗੇ ਪੀਰ' ਦੀ ਕਥਾ ਦੇ ਨਾਲ ਚਲਦਾ ਹੈ ਜੋ ਅਣਸੁਖਾਵੀਂ ਅਤੇ ਕੋਹੜੀ ਵਿਉਂਤਬੱਧ ਘਟਨਾਵਾਂ ਜੋ ਗੁੱਗੇ ਪੀਰ ਤੇ ਉਸਦੀ ਭੋਲੀ ਭਾਲੀ ਮਾਂ ਵਾਛਲ ਨਾਲ ਬੀਤਿਆਂ ਸਨ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਤਾਪੀ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਮੁੰਡੇ ਬਿਹਾਰੀ ਤੇ ਉਹ ਸਭ ਗੱਲਾਂ ਢੁਕਾ ਕੇ ਮਿਥਿਹਾਸ ਨੂੰ ਅਜੋਕੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ 'ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ' ਅਤੇ 'ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਨੂੰ ਕਲਾਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ।

VII. ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਉਸਤਤ ਕਰਨਾ

ਰੰਗਮੰਚੀ ਪਰਿਪੇਖ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਆਰੰਭ ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਉਸਤਤ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ' ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਦੋ ਦਰਜਨ ਕਲਾਕਾਰ ਸਰਸਵਤੀ ਦੀ ਉਸਤਤ ਗਾਉਣ ਲਈ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ:

ਆਰਤੀ: ਹੇ ਸੁਰੱਸਤੀ।
ਫੰਗ-ਉੱਗੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਦੇਵੀ।
ਸਾਰੇ- ਦੇਹ ਵਰਦਾਨ, ਖੁਦਾਈ ਵਾਕ ਦਾ।
"ਬਣਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ, ਮੂਰਤਾਂ ਗੌਂਦੀਆਂ।
ਟੁਣਕਾ, ਸੁਰਗ ਦੀ ਵੀਣਾ,
ਮਾਤਾ ਮਿੱਠੀਏ।"[121]

ਨਾਟਕ 'ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ' ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਪੰਜ ਧਿਆਣਿਆਂ, ਪੰਜ ਰੰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਚੁੰਨੀਆਂ ਸਿਰਾਂ ਤੇ ਲੈ ਕੇ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ:

"ਖੁਰਾਸਾਨ ਖਸਮਾਨਾ ਕੀਆ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਡਰਾਇਆ।
ਆਪੈ ਦੋਸ ਨਾ ਦੇਈ ਕਰਤਾ ਜਮੁ ਕਰਿ ਮੁਗਲ ਚੜਾਇਆ।
ਏਤੀ ਮਾਰ ਪਈ ਕੁਰਲਾਣੈ ਤੋਂ ਕੀ ਦਰਦ ਨਾ ਆਇਆ।"[122]

'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਤੀਵੀਆਂ ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਦੀਵੇ, ਕੱਚੀ ਲੱਸੀ, ਦੁੱਧ ਸੇਵੀਆਂ ਲੈ ਕੇ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਦੀ ਮਾੜੀ ਤੇ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਕ ਆਦਮੀ ਗੱਲ੍ਹ ਵਿਚ ਚਿੱਟਾ ਪਰਨਾ ਪਾਈ ਮਾੜ੍ਹੀ ਤੇ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਸਾਰੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਰਲਕੇ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮੰਨਤਾਂ ਕਰਦੀਆਂ ਗਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ:

ਸਾਰੀਆਂ: ਝੋਲ ਮੇਰੀ ਵਿਚ ਛੱਲੀਆਂ,

ਮੈਂ ਗੁੱਗਾ ਮਨਾਵਣ ਚੱਲੀਆਂ

ਨੀ ਮੈਂ ਵਾਰੀ ਗੁੱਗੇ ਤੋਂ।

ਛੰਨਾ ਭਰਿਆ ਦੁੱਧ ਦਾ।

ਮੇਰਾ ਗੁੱਗਾ ਮਾੜੀ ਵਿਚ ਕੱਦ ਦਾ

ਨੀ ਮੈਂ ਵਾਰੀ ਗੁੱਗੇ ਤੋਂ।

(ਦੁੱਧ ਤੇ ਦੀਵੇ ਚੜ੍ਹੋਂਦੀਆਂ ਹਨ।)[123]

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ 'ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ' ਦਾ ਆਰੰਭ ਵੀ ਬਾਬੇ ਨਾਨਕ ਦੀ ਵਡਿਆਈ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਹੁੰਦਾ ਹੈ:

"ਪਹਿਲਾਂ ਪਿਆਵਾਂ ਬਾਬਾ ਨਾਨਕ,

ਜਿਨ ਪਿਆਰ ਦਾ ਸਬਕ ਸਿਖਾਇਆ।

ਪੱਥਰਾਂ ਅਤੇ ਪੁਜਾਰੀਆਂ ਕੋਲੋਂ,

ਹਿੰਦੀਆਂ ਤਾਈਂ ਛੁਡਾਇਆ।

ਧਰਮ ਦੇ ਠੇਕੇਦਾਰਾਂ ਵਾਲੇ,

ਪਰਖੰਡਾਂ ਨੂੰ ਭੰਡਿਆ।

ਹਿੰਦੂ ਮੁਸਲਿਮ ਸਿੱਖਾਂ ਤਾਈਂ,

ਪਿਆਰ ਗੰਢ ਨਾਲ ਗੰਢਿਆ।"[124]

ਨਾਟਕ 'ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ' ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਵਸ਼ਿਸ਼ਟ ਮੂੜੇ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਮੂਰਤੀ ਬੰਨ ਕੇ ਖੜ੍ਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਰਪਾ ਨਾਮ ਦੀ ਪਾਤਰ ਆਰਤੀ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀਆਂ ਮੁਢੱਲੀਆਂ ਕਾਵਿ ਪੰਕਤੀਆਂ ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਉਸਤਤੀ ਅਧੀਨ ਹੀ ਰੁਚੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ:

ਸਾਰੇ: ਖੱਦਰਧਾਰੀ ਦੇਵਤੇ ਨੂੰ ਕੋਟ ਕੋਟ ਪਰਣਾਮ।

ਅੰਨਦਾਤਾ ਸਰਕਾਰ ਨੂੰ ਸਿਮਰੇ ਕਿਰਪਾ ਰਾਮ।

ਸਿਮਰੇ ਕਿਰਪਾ ਰਾਮ, ਵੋਟ ਦਾ ਕਰਦਾ ਵਹਿਦਾ।

ਜਾਤ ਜੁਲਾਹਾ, ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਤੋਂ, ਨਹੀਂ ਅਲਹਿਦਾ।

ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਅੱਜ ਤੱਕ, ਅਸੀਂ ਤੇਰੇ ਬੰਦੇ।

ਹੱਕ ਬਰੋਬਰ ਬਖ਼ਸ਼ਦਾ, ਤੂੰ ਦੇਂਵੇ ਧੰਦੇ।"[125]

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਉਸਤਤ ਵਾਲੀ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਅਪਣਾ ਕੇ ਆਪਣਾ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਾਇਮ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਇਸ਼ਟ ਉਸਤਤੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਪੂਜੇ ਜਾਂਦੇ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਵੱਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਕੇ ਉਥੋਂ ਦੀਆਂ ਰਹੁ-ਰੀਤਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਿਰਫ਼ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਹੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਘੱਟ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹਨ।

VIII. ਵਿਆਕਰਨਕ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਇਹ ਵਿਧੀਆਂ ਕਿਸੇ ਸੰਪੂਰਨ ਵਾਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਵਾਕ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਆਕਰਣਕ ਵਿਧੀਆਂ (ਨਾਂਵ, ਪੜ੍ਹਨਾਂਵ, ਕਿਰਿਆ, ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ, ਕਿਰਿਆ ਵਾਕੰਸ਼ ਅਤੇ ਨਾਂਵ ਵਾਕੰਸ਼) ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇੰਨਾਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਸਿਰਜਿਆ ਹੈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ:

- **ਨਾਂਵ:** ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨੀਆਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਵੰਨਗੀਆਂ (ਆਮ ਨਾਂਵ, ਖਾਸ ਨਾਂਵ, ਇਕੱਠ ਵਾਚਕ ਨਾਂਵ, ਵਸਤੂ ਵਾਚਕ ਨਾਂਵ ਅਤੇ ਭਾਵ ਵਾਚਕ ਨਾਂਵ) ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਡਾ. ਸੁਖਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਸੰਘਾ ਅਨੁਸਾਰ, "ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਂਵ ਵਿਕਾਰੀ ਸ਼ਬਦ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਂਵ ਵਿਚ ਲਿੰਗ, ਕੋਸ਼ਗਤ ਲੱਛਣ ਹੈ ਅਤੇ 'ਨਾਂਵ', ਵਚਨ ਅਤੇ ਕਾਰਕੀ ਰੂਪ ਲਈ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਲਿੰਗ ਦਾ ਕੋਸ਼ਗਤ ਹੋਣਾ ਇਸ ਨੁਕਤੇ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰੇਕ ਨਾਂਵ ਨੂੰ ਪੁਲਿੰਗ ਇਸਤਰੀ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।"[126]

ਨਾਂਵ ਵਚਨ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਇਕ ਵਚਨ ਅਤੇ ਬਹੁ ਵਚਨ ਲਈ ਤੇ ਕਾਰਕ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਧਾਰਨ, ਸੰਬੰਧਕੀ, ਸੰਬੋਧਨੀ, ਅਪਾਦਾਨ, ਅਧਿਕਰਨ ਅਤੇ ਕਰਨ ਕਾਰਕ ਲਈ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਂਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ:

"ਡਾਕਟਰ : ਮਾਈ ਝਟਾ ਪਟ ਜਾਂ, ਭਗਵਾਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਦੁਕਾਨ ਤੋਂ ਆਹ ਦੁਆਈ ਲੈ ਕੇ ਆਹ।

ਮਤ੍ਰੇਈ : ਮੈਂ ਹੁਣੇ ਲਿਆਈ! ਹੇ ਭਗਵਾਨ ਮਿਹਰ ਕਰ।"[127]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਦੁਆਈ' ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਂਵ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ 'ਕਲ੍ਹ, ਅਜ ਤੇ ਭਲਕ' ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਪ੍ਰੇਮੋ : ਲੈ ਫੇਰ ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਸੁਖੱਲਾ ਰਾਹ ਦੱਸਦੀਆਂ। (ਕੋਲੋਂ ਪੰਜਾਂ ਦਾ ਨੋਟ ਦੇ ਕੇ)। ਆਹ ਪੰਜ ਰੁਪਈਏ ਤੂੰ ਹੱਥ 'ਚ ਫੜ੍ਹ ਲੈ। ਮੈਂ ਗੁਰੂ ਮਹਾਰਾਜ ਅੱਗੇ ਅਰਜੋਈ ਕਰਾਂਗੀ ਤੂੰ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਪੈਰਾਂ ਤੇ ਢੇਰੀ ਹੋ ਜਾਈਂ। ਧੀਏ, ਆਪਾਂ ਭੁਲਿਆ ਹੀ ਕੁਝ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਏ। (ਅੱਖਾਂ ਬੰਦ ਕਰਕੇ ਹੱਥ ਜੋੜਦੀ ਹੋਈ) ਪਰਮਾਤਮਾ ਕਰੇ, ਜੇ ਉਨਾਂ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਸਵੱਲੀ ਹੋ ਜਾਏ, ਸੁੱਕੇ ਹਰੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਨੇ। ਤੈਨੂੰ ਚੰਨ ਵਰਗਾ ਨੀਂਗਰ ਜੁੜੂ, ਰਾਜ ਭੋਗੇਂਗੀ। ਤੇਰੀ ਮਾਂ ਨੇ ਨਹੀਂ ਵਰ ਲਭ ਕੇ ਦੇਣਾ, ਉਸ ਦੇ ਸੁਖਾਜਾਨ ਪਈ ਹੋਈ ਏ।

ਗੁਰਾਂ : ਮਾਂ ਵਿਚਾਰੀ ਨੇ ਤਾਂ ਬਥੇਰੇ ਦੇਖੇ ਨੇ, ਮੈਂ ਈ ਨੰਨਾ ਫੜ੍ਹੀ ਰੱਖਿਆ।

ਪ੍ਰੇਮੋ : ਉਹ ਕਿਉਂ?[128]

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਉਂਜ ਰਿਸ਼ਤਾ ਜਚਦਾ ਮਿਚਦਾ ਏ।

ਭਲਵਾਨ: ਮੈਂ ਕਹਿਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਧਿਰਾਂ ਦੇ ਭਾਗ ਜਾਗ ਪੈਣਗੇ। ਨਾ ਮਾਸਟਰ ਨੂੰ ਏਹੋ ਜਿਹਾ ਜੁਆਈ ਜੁੜੇ, ਨਾ ਰਾਜ ਮੰਤਰੀ ਨੂੰ ਏਹੋ ਜਿਹੀ ਕੂੰਜ ਵਰਗੀ ਵਹੁਟੀ ਹੱਥ ਲੱਗੇ।[129]

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਸੁਖੱਲਾ', 'ਨੀਂਗਰ' ਅਤੇ 'ਜੁਆਈ' ਆਦਿ ਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਉਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦੇ ਨਾਂਵ ਇਕ ਪਾਸੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤਾ-ਨਾਤਾ

ਸੰਬੰਧਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਸੁਰ ਉਚਾਰਨ ਅਤੇ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਬੈਂਕ' ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਹੈ:

ਪਾਰਵਤੀ : (ਹੱਸਕੇ) ਇਹੋ ਜੇਹੀ ਸਲਾਹ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਐਨਾ ਚਿਰ ਕਿਥੇ ਰਹੀ।

ਹਰ ਕੌਰ : ਜਦ ਸਲਾਹ ਪੁਛੀ ਉਦੋਂ ਈ ਦੇਣੀ ਸੀ ਨਾ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਤੀਵੀਆਂ ਨੂੰ ਸੋਝੀ ਹੀ ਕੁਵੇਲੇ ਆਉਂਦੀ ਆ।[130]

ਕਰਤਾਰ : ਹਾਏ ਕੀ ਹੋਇਆ।

ਪਾਰਬਤੀ : ਬਸ ਹੁਣੇ ਆਈ ਜਾਣ ਦੁਆਈ।

(ਪ੍ਰੀਤੋ ਹੱਥ ਵਿਚ ਦਵਾਈ ਵਾਲੀ ਕੌਲੀ ਲਈ ਕਾਹਲੀ ਨਾਲ ਆਉਂਦੀ ਹੈ)।

ਡਾਕਟਰ : (ਕਰਤਾਰ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ) ਕੀ ਗੱਲ ਕਾਕਾ?

ਕਰਤਾਰ : (ਢਿੱਡ ਤੇ ਹੱਥ ਮਾਰ ਕੇ) ਇਥੇ ਸੂਲ ਹੁੰਦੈ। ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਕੀ ਕੈਂਚੀ ਵਾਂਗ ਕੁਤਰ-ਕੁਤਰ ਖਾ ਰਿਹੈ।[131]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਸੋਝੀ', 'ਕੁਵੇਲੇ', 'ਦੁਆਈ', ਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਰਲਾ : ਫੇਰ ਕੀ ਹੋਇਆ। ਉਹ ਬੀ.ਐਡ. ਵਿਚ ਦਾਖ਼ਲ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ। ਉਹ ਦੀ ਜੂਨ ਸੌਰ ਜਾਵੇਗੀ। ਉਸਦਾ ਪਿਓ ਸਦਾ ਤੇਰਾ ਜਸ ਗਾਵੇਗਾ।[132]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਸੌਰ' ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ 'ਰਾਤ ਕਟ ਗਈ' ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇੰਞ ਹੋਈ ਹੈ:

ਤਾਰਾ ਸਿੰਘ : (ਕਾਹਲੀ ਨਾਲ) ਤੂੰ ਕਿਹਨਾਂ ਨੂੰ ਬਿਠਾਉਨੈਂ?

ਚੂਹੜਾ : ਰਕਛਾ ਮੇਰੀ ਆਪਣੀ ਆ ਤਾਇਆ। ਕਰਾਏ ਦੀ ਰਕਛਾ ਵਾਹੁਣ ਦਾ ਸੁਆਦ ਨਹੀਂ। ਆਪਣੀ ਰਕਛਾ ਨੂੰ ਜਾਨ ਨਾਲੋਂ ਪਿਆਰੀ ਰੱਖੀ ਦੈ। ਕੱਪੜੇ ਪਾਈ ਦੇ ਨੇ ਸਾਫ਼ ਸੁਥਰੇ, ਫੇਰ

ਸਵਾਰੀਆਂ ਮਿਲਦੀਆਂ ਨੇ ਪਰੀਆਂ ਵਰਗੀਆਂ ਹੌਲੀਆਂ ਫੁੱਲ।[133]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਰਕਛਾ' ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੁਆਬੀ ਨਾਂਵ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੋਈ ਹੈ ਜਦਕਿ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਰਕਸ਼ਾ' ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਵਿਆਕਰਣਕ ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਂਵ, ਪੜਨਾਂਵ, ਕਿਰਿਆ, ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ, ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਭਜਨੋ' ਵਿਚ ਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਭਜਨੋ : ਮੈਂ ਮੁੰਡਾ ਸ਼ਹਿਰ ਲਿਜਾਣਾ ਡਾਕਦਾਰਾਂ ਕੋਲ, ਹਸਪਤਾਲ ਭਵਾਂ ਮੇਰਾ ਸਭ ਕੁਝ ਬਿੱਕ ਜਾਵੇ।

ਕਰਮ : ਕੋਈ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸ਼ਹਿਰ ਜਾਣ ਦੀ, ਲਾਲ ਮਿਰਚਾਂ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿਉ ਹੈਥੋਂ, ਸਰੋਂਹ ਦਾ ਤੇਲ ਲਾਕੇ।

ਭਜਨੋ : ਮੈਂ ਮੁੰਡਾ ਸ਼ਹਿਰ ਲਜਾਣਾ, ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਸੁਣਨੀ ਕਿਸੇ ਇਕ ਵੀ

ਪੂਰੋ : ਭਾਈਆ, ਬਹੁਤ ਦੰਦ ਮਾਰੈ ਐ

ਪਾਸ਼ੋ : ਜਖ਼ਮ ਡੂੰਘਾ ਐ

ਜੀਤੋ : ਮੇਰੇ ਵੀਰ ਨੂੰ ਬਚਾਈ ਰੱਬਾ, ਮੇਰੇ ਵੀਰ ਨੂੰ ਬਚਾਈ

ਕਰਮ : ਐਵੇਂ ਮੂੰਹ ਅੱਡੀ ਜਾਂਦੀਆਂ, ਖਾਹ ਮਖਾਹ ਪੈਸੇ ਗਾਲਣੇ ਐ, ਸ਼ਹਿਰ ਲਜਾ ਕੇ।[134]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਡਾਕਟਰਾਂ', 'ਭਵਾਂ', 'ਬਿੱਕ', 'ਸਰੋਂਹ ਦਾ ਤੇਲ', 'ਭਾਈਆ' ਆਦਿ ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਉਸਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ' ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਵੀ ਨਾਂਵ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ:

ਨੰਤੂ : ਅਸਲਾ ਹੁੰਦਾ ਕੋਲ, ਬੰਦੂਕਾਂ ਤੇ ਕੀ ਨਾਮ ਐ, ਸਟੇਨ ਗੰਨਾ

ਜੀਤਾ : ਪੰਡਤਾਣੀ, ਜਿਹੜਾ ਬੰਦਾ ਮਰਨ ਮਾਰਨ ਤੇ ਤਿਆਰ ਰਵੇਹ

ਹਰ ਵਖਤ, ਪੁਲ੍ਹਸ ਓਹਦਾ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਬਗਾੜ ਸਕਦੀ।[135]

ਕਰਮੀ : ਤੈਨੂੰ ਕਿਹੜੇ ਗਰੋਹਾਂ ਨੇ ਘੇਰਿਆ

ਨਾਮੋ : ਕਾਕਾ, ਅਸੀਂ ਤਾਂ ਜੀਂਦੇ ਮਰ ਗਏ, ਜਦੋਂ ਦਾ ਸੁਣਿਆਂ.....[136]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਰਵੇਹ', 'ਪੁਲ੍ਹਸ', 'ਬਗਾੜ' ਅਤੇ 'ਗਰੈਹਾਂ' ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸੁੱਥਰਾ ਗਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਖੈਰੂ : ਆਤੂ ਝੀਰ ਦਾ ਮੁੰਡਾ ਉੱਤਰਿਆ ਸੀ।

ਨਿਆਮਤੇ: ਸਾਧੂ

ਖੈਰੂ : ਆਹੋ। ਰੱਸਾ ਅਸੀਂ ਫੜਿਆ। ਮੈਂ ਤੇ ਰਤਨ ਸਿਹੁੰ ਨੇ। ਤੇ ਨੰਜੋ ਨੇ।

ਨਿਆਸਤੇ: ਸਾਹ ਸੱਤ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਸੀ ਰਿਹਾ ਅੰਦਰ।

ਖੈਰੂ : ਅੱਧਾ ਘੰਟਾ ਖੂਹ ਅੰਦਰ ਟੱਕਰਾਂ ਮਾਰਦਾ ਰਿਹਾ। ਐਨੀ ਦੇਰ ਕੱਟ ਸਕਦਾ ਬੰਦਾ?[137]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਝੀਰ', 'ਸਿਹੁੰ' ਆਦਿ ਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀ ਅਨੁਸਾਰ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਵਿਆਕਰਣਕ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਂਵਾਂ ਨੂੰ ਬਾਖੂਬੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ:

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਤੇਰੇ ਸੜੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੇ ਮੰਨੀਆਂ ਨੀ ਖੁਆ ਦੇਣੀਆਂ ਸਾਨੂੰ। ਨਾਲੇ ਥੋਡੀ ਕਾਵਾਂ ਰੋਲੀ ਨੇ ਕਿਆ ਫੀਸਾਂ ਘੱਟ ਕਰ ਦੇਣੀਆਂ?

ਜਸਵੀਰ: ਤੇ ਜੇ ਐਂ ਹੱਥ ਤੇ ਹੱਥ ਧਰਕੇ ਬੈਠੇ ਰਹਾਂਗੇ, ਫੇਰ ਤਾਂ ਅਗਲੇ ਜਦ ਜੀ ਚਾਹੇ ਫੀਸਾਂ ਵਧਾ ਦਿਆਂ ਕਰੂੰਗੇ। ਨਾਲੇ ਦੇਖੋ, ਬਾਪੂ ਜੀ, ਮੇਰੀ ਫੀਸ ਜੇ ਘੱਟ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਇਹਦੇ 'ਚ ਤੁਹਾਨੂੰ ਤਾਂ ਫੈਦਾ ਈ ਐ।

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਹੈਅ ਸਾਲਾ ਮੈਨੂੰ ਕਿੱਦਾਂ ਪਤਿਆਂਦਾ ਐ, ਮੈਂ ਦਿਹਾੜੀ 'ਚ ਪੰਜਾਹ ਚਾਰਦਾਂ ਤੇਰੇ ਅਰਗੇ, ਅਖੇ ਫੀਸ ਘੱਟ ਜਾਊ ਥੋਨੂੰ ਈ ਫੈਦਾ। ਨਾ ਅਸੀਂ ਕਿਆ ਐਨੇ ਮਰਿਓ ਐ।

ਪਈ ਤੇਰੀ ਫੀਸ ਨਾ ਦੇ ਹੋਊ। ਸਾਰੀ ਦਸ ਰੁਪਈਏ ਫੀਸ ਵਧੀ ਐ ਤੇ ਆਸਮਾਨ ਸਿਰ ਤੇ ਚੁੱਕ ਲਿਆ, ਉਏ ਦਸ ਰੁਪਈਏ ਸਾਡੇ ਅਰਗੇ ਜੱਟ ਜਿੰਮੀਦਾਰ ਲਈ ਕੀ ਮੈਨਾ ਰੱਖਦੇ ਐ।[138]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਮੰਨੀਆ', 'ਫੈਦਾ', 'ਕਿੱਦਾਂ', 'ਪਤਿਆਂਦਾ', 'ਅਰਗੇ' ਆਦਿ ਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਹੋਰ ਸਹੁਰੀਏ ਮੈ ਉਹਦੇ ਨਾਲ, ਹੁਣ ਲੜਨ ਬਹਿ ਜਾਂਦਾ। ਮੈਂ ਕਿਹੜਾ ਜਾਣਦਾ ਨੀ ਪਈ ਜੱਸਾ ਆਪਣਾ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਠੀਕ ਕਹਿੰਦਾ ਪਰ ਲੜਨ ਆਲੀ ਗੱਲ ਤਾਂ ਮੇਰੇ ਡਮਾਕ 'ਚ ਜਣੀ ਸੂਤ ਆਂਦੀ ਸੀ। ਊਂ ਨਸੀਬ ਕੁਰੇ, ਤੂੰ ਸੁਣਿਐ ਨਾ ਕਿੱਦਾ ਬੋਲਦਾ ਐ ਤੇਰਾ ਪੁੱਤ।[139]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਡਮਾਕ' ਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਫੌਜੀ: ਕਿਵੇਂ ਐਂ ਬਈ ਮਾੜੂ ਸਿਆਂ, ਲਾਈ ਜਾਨਾਂ ਸੈਂਕਲਾਂ ਨੂੰ ਪੈਂਚਰ।

ਮਾੜੂ: ਆਜਾ, ਬਹਿਜਾ ਫੋਜੀਆ, ਆਪਣੀ ਕਿਸਮਤ 'ਚ ਤਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸੈਂਕਲਾਂ ਨੂੰ ਪੈਂਚਰ ਲਾਣੇ ਈ ਲਿਖੇ ਆ ਪਰ ਤੂੰ ਹਰ ਵੇਲੇ ਜਿਹੜੀ ਆ 'ਖਬਾਰ ਜਿਹੀ ਹੱਥ ਫੜੀ ਰੱਖਦਾਂ, ਇਹਦੇ 'ਚ ਕੋਈ ਐਸੀ ਸਕੀਮ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਓ ਜਿਹਦੇ ਨਾਲ ਅਸੀਂ ਆਪਣੀ ਤਕਦੀਰ ਦਾ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਤੋਂ ਪਾਟੀਓ ਟਿਊਬ ਨੂੰ ਕੋਈ ਚੱਜਦਾ ਪੈਂਚਰ ਲਾ ਸਕੀਏ।[140]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ 'ਸੈਂਕਲ', 'ਖਬਾਰ' ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਇ' ਅਤੇ 'ਅ' ਦੀ ਲੋਪ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਪਜਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਕੀ ਗੱਲ ਹੋਈ ਸਰਕਾਰ, ਸਾਡੇ ਕੋਲੋਂ ਕੀ ਖੁਨਾਮੀ ਹੋ ਗਈ।

ਥਾਣੇਦਾਰ: ਖੁਨਾਮੀ ਇਹੋ ਹੋਈ ਐ ਥੋਡੇ ਕੋਲੋਂ ਕਿ ਤੁਸੀਂ ਸਪੋਲੀਏ ਨੂੰ ਜੰਮਿਆ, ਪਾਲਿਆ।[141]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਖੁਨਾਮੀ' ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

- **ਪੜਨਾਂਵ:** ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਦੁਹਰੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਅਸਹਿਜਤਾ ਤੋਂ ਬਚਣ ਲਈ ਪੜਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦੇ ਬੁਲਾਰੇ, ਸਰੋਤੇ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਵਿਅਕਤੀ ਜਾਂ ਵਸਤੂ ਦੇ ਨਾਮ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਦੋਂ ਹੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਬੁਲਾਰੇ ਨੂੰ

ਇਹ ਯਕੀਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੜਨਾਂਵ ਜਿਸ ਵਿਅਕਤੀ ਜਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਸਰੋਤੇ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਵਿਚ ਜ਼ਰੂਰ ਵਿਚਰਦਾ ਜਾਂ ਵਿਚਰਦੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਪੜਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਲਿੰਗ ਨਿਰਧਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੜਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਮਨ ਦੀਆਂ ਮਨ ਵਿਚ' ਅੰਬੋ ਨਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਨਨਾਣ ਕਰਮੋ ਨਾਲ ਗਲ ਕਰਦੀ ਹੈ:

ਅੰਬੋ : ਕਿਹੜੀ ਪਿਓ ਦੀ ਜਗੀਰ ਏ ਜੀਹਦੇ ਆਸਰੇ ਬੈਠਦੀ। ਖੋਰੇ ਕਿੱਦਾਂ ਤੰਗੀ ਤੁਰਸ਼ੀ ਨਾਲ ਦਿਨ ਕੱਟਦੀ ਆ ਰਹੀ ਆ। ਅੱਜ ਤੂੰ ਵੀ ਭਰਾ ਦੀ ਥਾਂ ਹੱਕ ਜਮਾਉਣ ਆ ਗਈ ਏ। ਉਦੋਂ ਕਿੱਥੇ ਸੀ ਜਦ ਮੈਂ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਪੀਹ ਕੇ , ਕੂੜਾ ਚੁੱਕ ਕੇ ਢਿੱਡ ਭਰਦੀ ਸਾਂ।

ਕਰਮੋ : (ਕੋਠੇ ਅੰਦਰ ਝਾਤ ਮਾਰਕੇ) ਨੀ ਉੱਧਲ ਜਾਣੀਏਂ, ਘਰ ਕਿਹੜੇ ਖਸਮ ਨੂੰ ਲੁੱਟਾ ਦਿੱਤਾ ਈ ਹੈ?[142]

ਕਰਮੋ : (ਕੋਈ ਪੇਸ਼ ਨਾ ਜਾਂਦੀ ਦੇਖ ਪਿੱਟਦੀ ਹੋਈ।) ਅਮਰੋ ਤੈਨੂੰ ਦਰਗਾਹੇ ਢੋਈ ਨਾ ਮਿਲੇ, ਜਿੱਦਾਂ ਤੂੰ ਸ਼ਰੀਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠ ਕੇ ਸਾਡਾ ਨੱਕ ਵੱਢਣ ਲੱਗੀਏ, ਮੈਂ ਉਸ ਲੁੱਚੀ ਪੰਚੈਤ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਪਿੱਟਦੀਆਂ, ਦੇਖਾਂਗੀ ਕਿੱਦਾਂ ਚਾਦਰਦਾਰੀ ਪਾਉਂਦੇ ਨੇ। ਮੇਰੇ ਭਰਾ ਦੇ ਜੀਂਦੇ ਜੀ ਕੌਣ ਜੰਮਿਆਂ ਏਹੀ ਜਿਹੀ ਅਲੋਕਾਰੀ ਗੱਲ ਕਰਨ ਵਾਲਾ।[143]

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਕਿੱਦਾਂ', 'ਉਦੋਂ', 'ਜਿੱਦਾਂ', 'ਜੀਂਦੇ ਜੀ' ਆਦਿ ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜੇ ਵਿਚ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਹ ਪੜਨਾਂਵ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਉਚਾਰਨੀ ਤੇ ਸੰਬੋਧਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਬੋਧ ਕਰਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕਲ੍ਹ, ਅੱਜ ਤੋਂ ਭਲਕ' ਵਿਚ ਵੀ ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਸਾਧੂ : ਮੈਂ ਬੂਲੀ ਕੁੱਤਾ ਛੱਡਦਾਂ, ਇੱਦਾਂ ਨਹੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੂਤ ਆਉਣਾ।

ਪਹਿਲਾ : ਤੂੰ ਕਿਹੜਾ ਬੂਲੀ ਨਾਲੋਂ ਘੱਟ ਏਂ।

ਦੂਜਾ : ਐਨ ਬੂਲੀ ਵਾਂਗ ਮੂੰਹ ਮਾਰਦਾ ਏਂ।

ਪ੍ਰੇਮੋ : ਵੇ ਸਾਧੂ, ਮੁੜ ਆ, ਔਹ ਦੇਖ ਭਲਵਾਨ ਤੇ ਜ਼ੈਲਦਾਰ ਆ ਰਹੇ ਨੇ। ਹੁਣ ਲੈਂਦੇ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਖ਼ਬਰ।[144]

ਜ਼ੈਲਦਾਰ: ਦੇਖ, ਤੇਰੇ ਘਰੋਂ ਗੁਰਾਹੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਲੱਗੇ ਆਂ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਦਿਲ ਤਕੜਾ ਕਰਕੇ ਗੱਲ ਕਰੀਂ, ਤੈਥੋਂ ਬੋਹਣੀ ਕਰ ਰਹੇ ਆਂ। [145]

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਚੰਨਣਾ (ਇਸ਼ਾਰੇ ਨਾਲ) ਐਧਰ।

ਜ਼ੈਲਦਾਰ: ਕਿੱਦਾਂ ਲੜਖੜਾਉਂਦਾ ਆਉਂਦਾ ਏਂ।

ਸੁੱਚਾ ਸਿੰਘ: ਘੋੜ ਸਵਾਰ ਏ। ਕੰਮ ਬਣਿਆ ਸਮਝੋ।[146]

ਉਪਰੋਕਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਇੱਦਾਂ', 'ਐਨ', 'ਔਹ', 'ਤੈਥੋਂ', 'ਕਿੱਦਾਂ' 'ਐਧਰ' ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵੀਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਤਿੰਨ ਵਰਗ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਵਰਗ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਪੁਰਖ, ਦੂਸਰੇ ਵਰਗ ਵਿਚ ਦੂਜਾ ਪੁਰਖ ਅਤੇ ਤੀਜੇ ਵਰਗ ਵਿਚ ਤੀਜਾ ਪੁਰਖ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਸੰਬੰਧਕੀ, ਸੰਪਰਦਾਨ, ਅਪਾਦਾਨ ਅਤੇ ਸੂਚਕ ਕਾਰਕੀ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਪਰਿਵਰਤਿਤ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਪੜਨਾਂਵ' ਦੀ ਪਛਾਣ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ' ਵਿਚ ਵੀ ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਮਨੋਰਥ : (ਅੱਛਾ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਕੇ) ਔਥੇ ਜਾ ਕੇ ਰਤਾ ਲੁਕਾ ਕੇ ਬੈਠ ਜਾਓ। ਭੋਗ ਲਗ ਲੈਣ ਦਿਓ ਮੈਂ ਪਹਿਲਾਂ ਤੁਹਾਡੀ ਪੇਟ ਪੂਜਾ ਦਾ ਪਰਬੰਧ ਕਰਾਂਗਾ। ਸੁਣਿਆ।[147]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਔਥੇ' ਪੜਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। 'ਬੈਂਕ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਵੀ ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਵਰਤਿਆ ਹੈ:

ਕਕੂ : ਕਿਹਦਾ ਵਿਆਹ ਹੋ ਰਿਹੈ?

ਪ੍ਰੀਤੋ : ਵੀਰ ਦਾ।[148]

ਉਪੋਰਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਕਿਹਦਾ' ਪੜਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। 'ਰੰਗ ਨਿਆਰੇ' ਇਕਾਂਗੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵਿਚ ਵੀ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਮੀਤ ਐਡੀਟਰ : ਇਹ ਕਿੱਦਾਂ ਹੁੰਦੈ?

ਹਮਦਰਦ ਸਿੰਘ : ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਕਿਤਾਬਾਂ ਲਗਦੀਆਂ ਜੁ ਹੋਈਆਂ, ਦੁਨੀਆਂ ਤੇ ਨਾਂ ਵਿਕਦਾ ਹੈ, ਲਿਆਕਤ ਨਹੀਂ।[149]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਕਿੱਦਾਂ' ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ 'ਐਥੇ', 'ਔਖੇ', 'ਉਰੇ', 'ਪਰੇ', 'ਮੈਥੋਂ', 'ਤੈਥੋਂ', 'ਤੁਹਾਥੋਂ' ਆਦਿ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਹੇਠਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਤਾਪੀ : ਸਮਾ ਗਿਆ ਧਰਤੀ ਵਿਚ। ਵਿਛੋੜੇ ਪਾ ਗਿਆ ਸਿਲੀਅਰ ਨਾਰ ਨੂੰ (ਕੀਰਨਾ ਪਾ ਕੇ) ਮੇਰਿਆ ਰਾਜਿਆ, ਕਿਹਦੇ ਸਹਾਰੇ ਛੱਡ ਚੱਲਿਆ ਸਿਲੀਅਰ ਨਾਰ। ਉਹ ਮੇਰਿਆ ਦੁਲਿਆ ਤੇਰੇ ਬਿੰਨ੍ਹਾਂ ਸੁੰਨੇ ਮੇਰੇ ਮਹਿਲਾ ਮੇਰਿਆਂ ਜੋਧਿਆ, ਮੈਨੂੰ ਵੀ ਲੈ ਚਲ ਨਾਲ।[150]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ 'ਮੇਰਿਆਂ', 'ਕਿਹਦੇ', 'ਉਤੇ', 'ਮੈਨੂੰ' ਆਦਿ ਪੜਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਿਭਿੰਨ ਪੱਧਰਾਂ 'ਤੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ:

- **ਪ੍ਰਸ਼ਨੇਤਰੀ ਪੜਨਾਂਵ**

ਸਰਬਣ : ਕਿੱਦਾਂ, ਮੁਕਲਾਵਾ ਖਰਾ ਖਰਾ ਵੀ ਰਿਹਾ?

ਸੱਤੀ : ਖਰਾ ਈ ਸੀ।

ਸਰਬਣ : ਮੁਲਖੇ ਪੱਲੇ ਕੁਝ ਵੀ ਹੈ? ਐਂਵੇ ਐਂ?

ਸੱਤੀ : ਸਿੱਧਾ ਜਿਹਾ, ਰੌਣਾ ਤੌਣਾ ਬੜਾ ਚੰਗਾ ਰੱਖਿਆ ਮੈਨੂੰ

ਸਰਬਣ : ਮੈਂ ਮਾੜਾ ਰੱਖਿਆ ਤੈਨੂੰ?

ਸੱਤੀ : ਮੈਂ ਕਦੋਂ ਕਿਹਾ?[151]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਕਿੱਦਾਂ', 'ਕਦੋਂ', ਪ੍ਰਸ਼ਨੋਤਰੀ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਖੁਸ਼ੀਆਂ : ਕੱਲੀ? ਹੈਦਾਂ ਈ? ਬੁਘਤੀਆਂ ਪਾ ਕੇ?

ਕਾਬਲ : ਹੋਰ ਕੀ?

ਖੁਸ਼ੀਆਂ : ਬੁਘਤੀਆਂ ਤੈਨੂੰ ਉਨ੍ਹੀਆਂ ਦਿੱਤੀਆਂ? ਕਿ ਅੱਪਣੇ ਕੱਢ ਕੇ ਲੈ ਆਈਂ?[152]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਹੱਦਾਂ', 'ਉਨ੍ਹੀਂ', 'ਅੱਪਣੇ' ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ 'ਸਾਤੋਂ', 'ਜਿੱਦਾਂ', 'ਅੱਧਰ', 'ਔਧਰ', 'ਉਨ', 'ਉਨਾਂਹ', 'ਉਹ ਤੋਂ', 'ਐਥੇ', 'ਆਪਾਂ' ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਨਿਯਮਾਂ ਉੱਤਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ, ਮੱਧਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ ਅਤੇ ਅਨਯ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੜਨਾਂਵ ਦੀਆਂ ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਵੰਨਗੀਆਂ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਯੁੱਧ ਅਤੇ ਬੁੱਧ' ਵਿਚ ਮੱਧਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਹਸਨ: ਅੰਮੀ...ਮੇਰੀ ਬਾਂਹ 'ਚ ਪੀੜ ਹੁੰਦੀ ਐ। ਮੇਰੀ ਬਾਂਹ ਮਰੋੜੀ ਸੀ ਨਾਂ ਉਹਨਾਂ ਜ਼ੋਰ ਨਾਲ

ਜਮੀਲ: ਕਿਸ ਨੇ...ਕਿਹਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੈ ਹਸਨ?[153]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਕਿਸਨੇ', 'ਕੀਹਦੀ' ਮੱਧਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਵਿਕਾਰ 'ਵਚਨ' ਅਤੇ 'ਕਾਰਜ' ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਪੜਨਾਂਵੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ (ਤੈਨੂੰ ਦੀ ਥਾਂ ਤੈਤੋਂ, ਸਾਥੋਂ ਦੀ ਥਾਂ ਅਹੀਂ) ਬਦਲਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਰਵਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ' ਵਿਚ ਆਏ ਪੜਨਾਂਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ:

ਰਣਜੋਧ: ਕਿਉਂ ਨਾ ਹੋਵੇ, ਮੈਂ ਹਮੇਸ਼ਾ ਇਕ ਸੁਪਨਾ ਲੈਂਦਾ ਰਿਹਾ ਪਈ ਮੇਰਾ ਕੁੜਮ ਕੋਈ ਵੱਡਾ ਟਰਾਂਸਪੋਰਟਰ, ਕੋਈ ਵੱਡਾ ਬਿਜ਼ਨਸਮੈਨ ਜਾਂ ਪਹੁੰਚ

ਵਾਲਾ ਬੰਦਾ ਹੋਊ, ਉਹ ਮੇਰੇ ਘਰੇ ਆਵੇਗਾ ਤਾਂ ਮੈਂ... ਉਹਦੀ ਸੇਵਾ 'ਚ ਉੱਡਿਆ ਫਿਰਾਂ, ਆਪਣੀ ਗੱਡੀ 'ਚ ਬਿਠਾ ਕੇ ਫਾਰਮ ਹਾਊਸ ਤੇ ਲਿਜਾਵਾਂ, ਉਥੇ ਛਤਰੀ ਥੱਲੇ ਬਹਿ ਕੇ ਭੁੱਜੇ ਕਾਜੂ ਬਦਾਮਾਂ ਨਾਲ ਉਹਨਾਂ ਸਕਾਚ ਪਿਆਵਾਂ ਚਿੱਟੇ ਕੁੜਤੇ ਚਾਦਰੇ ਤੇ ਸ਼ਮਲੇ ਵਾਲੀਆਂ ਪੱਗਾਂ ਬੰਨ੍ਹਕੇ ਅਸੀਂ ਪਿੰਡ ਵਿਚੋਂ ਗੇੜਾ ਕੱਢੀਏ ਤੇ ਸਾਰੇ ਕਹਿਣ. ਔਹ ਜਾਂਦਾ ਟਰਾਂਸਪੋਰਟਰ ਰਣਜੋਧ ਸਿੰਘ ਦਾ ਕੁੜਮ.... ਔਹ ਜਾਂਦੀ ਹੰਸਾਂ ਦੀ ਜੋੜੀ... ਤੈਨੂੰ ਕੀ ਪਤਾ ਕੁੜਮਾਂ ਨਾਲ ਕਿੱਡੀ ਸਰਦਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਐ।[154]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਪਈ', 'ਔਹ', 'ਕਿੱਡੀ' ਆਦਿ ਪੜਨਾਂਵ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਵਚਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਾਲ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕਿਰਿਆ ਦਾ ਰੂਪ ਬਦਲਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਕਿਰਿਆ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

- **ਕਿਰਿਆ:** ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਅਰਥ ਤੇ ਰੂਪ ਪੱਖੋਂ ਕੀਤਾਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਮੁੱਖ ਅੰਗ ਧਾਤੂ ਤੇ ਕਿਰਦੰਤ ਹਨ। ਦੁਨੀ ਚੰਦ੍ਰ ਅਨੁਸਾਰ, "ਧਾਤੂ ਕਿਰਿਆ ਦਾ ਮੁੱਢ ਅਰਥਾਂ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਉਹ ਸਾਂਝਾ ਅੰਸ਼ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਬੋਧ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ 'ਬੋਲੇ', 'ਬੋਲਾਂ', 'ਬੋਲਿਆਂ' ਤੇ 'ਬੋਲਦਾ' ਇਕ ਸਾਂਝਾ ਅੰਸ਼ ਹੈ।"[155]

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ' ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ:

ਕਰਤਾਰਾ : ਓਦਨ ਚੱਕੀ ਪੀਂਦੀ ਕੀ ਗੌਂਦੀ, "ਛੁਲ-ਛੁਲ ਬਰੋਟਿਆ ਮੇਰੇ ਜਾਨੀ ਨੇ ਲਾਇਆ।

ਸਤਿਆ : ਓ ਤਾਂ ਚੱਕੀ ਪੀਂਦਿਆ ਗਾਈ ਦਾ ਏ।"[156]

ਇਸ ਸੰਵਾਦ ਵਿਚ 'ਗੌਂਦੀ', 'ਲਾਇਆ', 'ਪੀਂਦਿਆਂ', 'ਗਾਈਦਾ' ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿਚ ਸਰੰਚਨਾ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਉਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਵਾਕ ਵਿਚ ਕਰਤਾ ਕਰਮ ਦੀ ਹੋਂਦ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ।

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਮੇਹਰੂ : ਮਾਈ, ਇਹ ਜਾਤਾਂ ਪਾਤਾਂ ਸਾਡੇ ਵਿਚ ਈ ਨੇ , ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਫ਼ਰਕ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ। ਜ਼ਰਾਂ ਮੂੰਹ ਤੂੰਹ ਲੱਗਦੀ ਹੋਵੇ ਸਹੀ।

ਸ਼ੇਰੂ : ਚੰਗਾ ਸੰਗੋਂ ਨਾਮੀਏ ਰੋਟੀ ਤਾਂ ਖਾਊਗੀ ਰਜਵੀਂ, ਤੂੰ ਉਹਦੇ ਲਈ ਕੀ ਲਈ ਬੈਠੀ ਮੈਂ।

ਨਾਮੀ : ਦੇਸ ਦੇ ਚਾਲੇ ਵਿਗੜ ਗਏ। ਗ਼ਰਕ ਹੋਣ ਤੇ ਆ ਗਿਆ ਜਮਾਨਾ।

ਮੇਹਰੂ : ਮਾਈ ਕਿਧਰ ਭਟਕਦੀ ਫਿਰਦੀ ਆਂ।

ਨਾਮੀ : ਮੈਂ ਲਾਲ ਦੀ ਮੜੀ ਤੇ ਦੀਵਾ ਬਾਲ ਕੇ ਆਈ ਆਂ, ਹਰ ਪੁੰਨਿਆਂ ਨੂੰ ਬਾਲਦੀ ਹੁੰਨੀ ਆਂ।

ਸ਼ੇਰੂ : ਠੀਕ-ਠੀਕ, ਅਜ ਪੁੰਨਿਆਂ ਏ, ਤਾਹੀਉ ਉਹ ਪ੍ਰੋਹਤ ਗੁਥਲਾ ਭਰੀ ਟੁਰਿਆ ਆਉਂਦਾ ਏਂ।[157]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਰੂਪਾਂ ('ਲਗਦੀ ਹੋਵੇ ਸਹੀ', 'ਖਾਊਗੀ', 'ਬੈਠੀ', 'ਗਏ', 'ਹੁੰਨੀ', 'ਆਉਂਦਾ') ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਾਕ-ਬਣਤਰ, ਕਾਲ ਅਤੇ ਵਾਚ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ 'ਮੌਤ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ:

ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ : ਮੈਂ ਤਾਂ ਕਹਿਨਾ ਤੇਰੇ ਵਿਚ ਅਜੇ ਜਾਨ ਏ। ਅਜੇ ਤੇਰੇ ਲਹੂ ਵਿਚ ਲਾਲੀ ਏ। ਤੂੰ ਆਪ ਵੀ ਤਸਵੀਰ ਜ਼ਰੂਰ ਭੇਜ। ਤੂੰ ਇਕ ਵਾਰੀ ਆਪ ਇਨਾਮ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਫੇਰ ਆਪਣੇ ਬੱਚੇ ਨੂੰ ਟੀਸੀ ਤੇ ਪੁਚਾਈਂ।[158]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਏ' ਅਤੇ 'ਪੁਚਾਈਂ' ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਸ ਤੋਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਤਰੀਕਿਆਂ ਵਿਚ

ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਮਾਲਵੇ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ /ਐ/ ਹੀ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਇਹ /ਏ/ ਵਿਚ ਬਦਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ 'ਰਾਤ ਕਟ ਗਈ' ਵਿਚ /ਜੁ ਆ/ ਅਤੇ /ਊ/ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ' ਵਿਚ 'ਲਹਾਣੈ', 'ਵਿਆਹੁਣ', 'ਏ', 'ਦਿਆਂ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ' ਵਿਚ 'ਖੁਆਈ', 'ਖੁਆਂਦੀ', 'ਖੁਆਂਦੀਆਂ' ਅਤੇ 'ਖੁਆ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੇ ਬਦਲਦੇ ਰੂਪ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਰੂਪਾਂ (ਦੇਊਂ, ਦਊਂਗੇ, ਚਲੈਂਦੀ, ਘੋਟਣੀ, ਸਿਗਾ, ਔਣ, ਵਖੌਣ, ਲਾਂਗੇ, ਕਹੌਂਦਾ, ਕਢੌਂਦਾ ਅਤੇ ਅਪੜਨਾ) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸ ਵੱਲੋਂ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਕਿਰਿਆਵੀਂ ਬਣਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਧੰਤੋ : ਜਿਹਦੀ ਆ ਲੱਗੀ, ਉਹਨੇ ਮਰਨਾ ਈ ਐ, ਨਰਸ ਕੰਜਰੀ ਮੌਤ ਅੱਗੇ
ਟੰਗਾਂ ਡਾਹ ਦੇਉ ਚਪੜ-ਚਪੜ ਜ਼ਬਾਨ ਚਲੈਂਦੀ।

ਧੰਤੋ : ਨਾਂਅ, ਸਕੂਹਟਰ ਨਾਲ ਦੁਆਈ ਘੋਟਣੀ? ਹਰਾਮਜ਼ਾਦੇ ਨੇ?[159]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਦੇਊ', 'ਚਲੈਂਦੀ', 'ਘੋਟਣੀ', 'ਸਿਗਾ', ਔਣ, ਵਖੌਣ ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਵਿਕਾਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚਲੀ ਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਵਿਕਾਰ ਭਵਿੱਖਕਾਲੀ ਕਿਰਿਆ, ਵਰਤਮਾਨ ਕਾਲੀ ਕਿਰਿਆ ਅਤੇ ਭੂਤ ਕਾਲੀ ਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਜਿਸਦੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਉਦਾਹਰਣ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ' ਵਿਚੋਂ ਲੱਭੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ:

ਸਿਪਾਹੀ : ਹੱਥਕੜੀ ਠਾਣੇਦਾਰ ਆਏ ਤੋਂ ਖੋਹਲਾਂਗੇ।

ਨਾਮੋ : ਕੜੀਆਂ ਹੈਹਾ। ਕਾਹਤੇ ਲਾਈਆਂ ਮਹਾਰਾਜ।

ਸਿਪਾਹੀ : ਪਾਣੀ ਪਲਾਂ।

ਕਰਮੀ : ਪੱਕਾ ਪਾਣੀ ਬਣਾ ਦਿੰਦੀ।

ਨਾਮੋ : ਤੇਰਾ ਪੈਰਾ ਵੇਹੜੇ ਪਿਐ, ਅਸੀਂ ਜੀਂਦਿਆ ਵਿਚ ਹੋਏ।[160]

ਜੀਤਾ : ਮਾਂ ਤੁਸੀਂ ਰੋਂਦੀਆਂ ਕਾਹਤੇ? ਘੁਸਰ ਫੁਸਰ ਕਾਹਦੀ ਕਰਨ ਡਹੀਆਂ?
ਕਰਮੀਏ, ਬੋਲਦੀ ਨਹੀਂ?[161]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਖੋਹਲਾਂਗੇ', 'ਪਲ੍ਹਾ', 'ਪਿਐ', 'ਕਾਹਤੇ', 'ਰੌਂਦੀਆਂ', 'ਡਹੀਆਂ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਥਿਤੀਆਂ 'ਤੇ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਮੇਰੇ ਦੋ ਨਾਟਕ) ਦੀ ਵਾਕ-ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਕਿਰਿਆਵਾਂ (ਸਣੌਣ, ਐਂਦੇ, ਆਂਦੀ, ਹੈਗਾ, ਲੈਣ, ਜਾਨੇ, ਕਿਆ, ਪੀਤੀ ਓ, ਐ, ਬਚੀਓ, ਚਲਾਉਣੀ) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ:

ਜਸਵੀਰ: ਮੇਰੇ ਕੋਲੋਂ ਨਹੀਂ ਲਿਆ ਹੁੰਦੇ ਗਲਾਸ, ਐਨੀ ਤਾਂ ਪੀਤੀਓ ਐ ਪਹਿਲਾਂ ਈ।

ਕਰਮ ਸਿੰਘ: ਆਹ ਸਿਰ 'ਚ ਮਾਰਨੀ ਐ ਜਿਹੜੀ ਬਚੀਓ ਐ, ਮਿੰਦਰ ਸਿਆਂ ਮੈਨੂੰ ਤਾਂ ਜਣੀ ਜਕੀਨ ਨੀ ਆਉਂਦਾ ਬਈ ਇਹ ਜੱਟਾਂ ਦੇ ਘਰ ਕਿਮੇ ਜੰਮ ਪਿਆ....ਜੱਟ ਦਾ ਪੁੱਤ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਪਣਾ ਗਲਾਸ ਕਰਦਾ ਮੂਹਰੇ, ਫੇਰ ਗਾਂਹ ਗੱਲ ਕਰਦਾ।[162]

ਮਹਿੰਦਰ ਕੌਰ: ਸ਼ਰਮ ਤਾਂ ਨੀ ਆਂਦੀ ਹੋਣੀ ਤਨਖਾਹ ਦੱਸਦਿਆਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਘਰੇ ਗੋਹਾ ਕੂੜਾ ਕਰਕੇ ਚਾਰ ਪੈਸੇ ਕੱਠੇ ਕਰਦੀਆਂ, ਤੂੰ ਉਹਨੂੰ ਤਨਖਾਹ ਦਸਦੈ... ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਸਿਉਂਕੇ ਘਰ ਦਾ ਗੁਜ਼ਾਰਾ ਚਲਾਉਨੀ ਆਂ, ਤੈਨੂੰ ਤਨਖਾਹ ਦੀਂਹਦੀ ਐ।[163]

ਇਉਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਵਾਕ-ਬਣਤਰ ਵਿਚ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਬਣਤਰ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਬਦਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਬਣਤਰ ਮਲਵਈ ਸਹਾਇਕ

ਕਿਰਿਆ ਤੋਂ ਵੱਖਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਨ ਲਈ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਇਕਾਂਗੀ 'ਕਾਇਆ-ਕਲਪ' ਵਿਚਲੀ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ:

ਨਿਰਮਲਾ : ਹਾਇ ਨੀ ਮਾਂ! ਮੈਂ ਮਰ ਚੱਲੀ।

ਮਤਰੇਈ ਮਾਂ : (ਅਣਗਿਹਲੀ ਨਾਲ) ਨੀ ਪੰਖਡੋ, ਕੀ ਹੋਇਆ ਤੈਨੂੰ? ਗੋਲੀ ਵਜ ਗਈ ਊ? ਚਲਿੱਤਰਾਂ ਹੱਥੀਏ ਕਿਉਂ ਰੌਲਾ ਪਾਇਆ ਹੋਇਐ ਏ।

ਨਿਰਮਲਾ : ਹਾਇ ਨੀ ਮਾਂ! ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਕਸਾਈਆਂ ਦੇ ਵਸ ਪਾ ਕੇ ਚਲੀ ਗਈ ਮਾਂ। ਨਾਲ ਈ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਲੈ ਗਈ।[164]

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਮਵਾਰ 'ਨੀ', 'ਊ', 'ਏ', 'ਸਾਂ' ਆਦਿ ਦੁਆਬੀ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬਣਤਰ ਦੂਸਰੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪਛਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ' ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਦੁਆਬੀ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਨਾਲ 'ਸੀਗੇ', 'ਸੀਗਾ' ਅਤੇ 'ਸੀਗੀਆਂ' ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ' ਵਿਚ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਇੰਝ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ:

ਗਿਆਨੀ : ਨਿਕੰਮੀ ਉਲਾਦ, ਖਬਰੇ ਕੀ ਦਗਾੜਾ ਬੱਜਾ? ਚੰਗਾ ਭਲਾ ਸਰੀਫ਼ ਹੁੰਦਾ ਸਿਗਾ

ਸਿਪਾਹੀ : ਜਿਸ ਹਥਿਆਰ ਨਾਲ ਸ਼ਿੰਗਾਰੇ ਦਾ ਗਲ੍ਹ ਚੀਰਿਆ, ਉਹ ਸਿਗਾ ਜੀਤੇ ਦਾ ਉਸਤਰਾ।[165]

ਉਪਰੋਕਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ 'ਸੀਗਾ' ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਪੁਰਖ ਇਕ ਵਚਨ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ 'ਆ', 'ਸੀ', 'ਸੀਗਾ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਟਕਸਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾਂ ਤੇ 'ਹਾਂ', 'ਸੀ' ਅਤੇ 'ਸਾਂ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਵਿਚ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਾਕਾਂ ਵਿਚ ਕਈ ਕਿਸਮ ਦੇ ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਡੰਡੀ (।) ਦੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਫੁੱਲ ਸਟਾਪ (.) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਉਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਉਚਾਰਨ, ਵਿਆਕਰਣ, ਸ਼ਬਦ ਭੰਡਾਰ, ਅਖਾਣਾਂ, ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ, ਬਿੰਬਾਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਵਿਚ ਟਕਸਾਲੀ ਬੋਲੀ ਨਾਲੋਂ ਕਾਫ਼ੀ ਫ਼ਰਕ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ 'ਨਾਂਵ' ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਕ ਪਾਸੇ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਰੂਪ ਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕਿਰਿਆ ਤੋਂ ਨਾਂਵ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਪੜਨਾਂਵ ਦੀ ਤਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ 'ਉਤਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ' (ਮੈਂ, ਅਹੀਂ), ਮੱਧਮ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ (ਤੂੰ, ਤੂਹੀਂ) ਅਤੇ ਅਨਯ ਪੁਰਖ ਪੜਨਾਂਵ (ਇਹ, ਉਹ) ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 'ਵਚਨ' ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਲੋਂ ਇਕ-ਵਚਨ 'ਮੈਂ' ਦੀ ਥਾਂ 'ਮੈਥੋਂ' ਅਤੇ ਬਹੁਵਚਨ ਸਾਨੂੰ ਦੀ ਥਾਂ 'ਅਹੀਂ' ਆਉਣ ਨਾਲ ਵਿਕਾਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਣ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਲਿੰਗ ਅਤੇ ਵਚਨ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਕਿਰਿਆ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਕਾਲ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਵਿਕਾਰ ਆਉਂਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਸਹਾਇਕ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਰੂਪ ਬਦਲਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਸਮੁੱਚੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਗ੍ਰੀਅਸਨ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ 'Linguistics Survey of India' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਮੰਨਣ ਤੋਂ ਇਨਕਾਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚੋਂ ਇਸਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਅੱਗੋਂ ਉਪ ਬੋਲੀਆਂ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰ ਪੱਖੋਂ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਰਹੇ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਕ ਅਹਿਮ ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ

ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ' ਬਾਰੇ ਅਧਿਐਨ ਦੌਰਾਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਚਾਰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਧੀਆਂ ਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਲੋਕ-ਗੀਤ, ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਉਥੇ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ, ਢੁੱਕਵੇਂ ਸਿਰਲੇਖਾਂ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਣ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਧਿਐਨ ਇਹ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜੋ ਦੁਆਬੀ ਰੰਗ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਹਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੀ ਰੰਗ ਵਿਚ ਰੰਗਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਤੇ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਮਲਵਈ ਮੁਹਾਵਰੇ ਨੂੰ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਵੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਭਾਸ਼ਾਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਵਰਤੀ ਗਈ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੱਖਰਾ ਵਿਸਤਾਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਸਿਰਫ਼ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਇਸ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਜ਼ਮੀਨੀ ਜੀਵਨ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਦਾ ਹਥਿਆਰ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਮਹਿਕ ਨੂੰ ਸੌਖਿਆ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਪਸਰਿਆ ਪਿਆ ਹੈ।

ਹਵਾਲੇ ਅਤੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ

1 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਤੁਰੀ ਚੱਲੋ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, 1987, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-18.

2 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-15.

3 ਰਵੀ ਤਨੇਜਾ (ਸੰਪਾ.), ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਲਫ਼ਜੀ ਤਸਵੀਰਾਂ, 2009, ਬਿਸ਼ਨ ਚੰਦ ਐਂਡ ਸਨਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-42.

4 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਦੂਰ-ਦੁਰਾਡੇ ਸ਼ਹਿਰੋਂ, 1939, ਪੰਜਾਬੀ ਪਿਆਰੇ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-27.

5 ਉਹੀ, ਮੇਰੇ ਚੋਣਵੇਂ ਇਕਾਂਗੀ, 1946, ਪੰਜਾਬੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਕਰੋਲ ਬਾਗ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-20.

6 ਉਹੀ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, 1989, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-20.

7 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-67.

8 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-112.

9 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-81.

10 ਉਹੀ, ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ, 1969, ਸਿੰਘ ਬ੍ਰਦਰਜ਼, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-18.

11 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-61.

12 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-62.

13 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-73.

14 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਰੰਗ ਨਿਆਰੇ (ਇਕਾਂਗੀ ਸੰਗ੍ਰਹਿ), 1972, ਨਿਊ ਬੁੱਕ ਕੰਪਨੀ, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-97.

15 ਉਹੀ, ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀਂ, 1988, ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-18.

16 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-13.

17 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-13.

18 ਉਹੀ, 'ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ', 1973, ਹਜ਼ੂਰੀਆਂ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-11.

19 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-13.

20 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-46.

21 ਉਹੀ, ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ, 1982, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-15.

22 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-21.

23 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-22.

24 ਉਹੀ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, 1988, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-90.

25 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-93.

26 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-101.

27 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆਂ, 1990, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-42.

28 ਉਹੀ, ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ, 1989, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-48.

29 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-39.

30 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-35.

31 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-39.

32 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-28.

33 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-24.

34 ਉਹੀ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, 1984, ਨੈਸ਼ਨਲ, ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-41.

35 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-47.

36 ਉਹੀ, ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ, 1989, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-34-35.

37 ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, ‘ਮੇਰੇ ਦੋ ਨਾਟਕ’,2012, ਦੀਪਕ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-21.

38 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-33.

39 ਉਹੀ, ‘ਖੰਭਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼’, 2011, ਦੀਪਕ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-23.

40 ਉਹੀ ਹਵਾਲਾ।

41 ਉਹੀ ਹਵਾਲਾ।

42 ਉਹੀ, 'ਮੇਰੇ ਦੋ ਨਾਟਕ', ਪੰਨਾ-37.

43 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-20.

44 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-25.

45 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-53.

46 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ, 1967, ਨਿਊ ਬੁੱਕ ਕੰਪਨੀ, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-31.

47 ਉਹੀ, ਮੇਰੇ ਚੋਣਵੇਂ ਇਕਾਂਗੀ, ਪੰਨਾ-20.

48 ਉਹੀ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-5.

49 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-6.

50 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-19.

51 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-23.

52 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-80.

53 ਉਹੀ, ਕਲ੍ਹ, ਅੱਜ ਤੋਂ ਭਲਕ, 1954, ਈਸਟਰਨ ਪੰਜਾਬ ਪਬਲੀਸ਼ਿਰਜ਼, ਕਰੋਲ ਬਾਗ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-24.

54 ਉਹੀ, ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ, 1954, ਈਸਟਰਨ ਪੰਜਾਬ ਪਬਲੀਸ਼ਿਰਜ਼, ਕਰੋਲ ਬਾਗ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-53.

55 ਉਹੀ, ਕਾਮਾਗਾਟਾ ਮਾਰੂ, 1985, ਰਘਵੀਰ ਸਿੰਘ ਰਚਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ 38-39.

56 ਗੁਰਿਦਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-11.

57 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-10.

58 ਉਹੀ, ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ, ਪੰਨਾ-15.

59 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-42.

60 ਉਹੀ,, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-1.

61 ਭੂਪਾਲ ਸਿੰਘ, "ਆਲੋਚਕਾਂ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਵਿਚ", ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ, 1989, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-12.

62 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ, ਪੰਨਾ-32.

63 ਉਹੀ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਪੰਨਾ-39.

64 ਉਹੀ, ਭਜਨੋ, 1977, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-102.

65 ਉਹੀ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਪੰਨਾ-42.

66 ਉਹੀ, ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-70.

67 ਉਹੀ, ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਡਰਾਮੇ, 1991, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-86.

68 ਉਹੀ, ਲੇਖੂ ਕਰੇ ਕਵੱਲੀਆਂ, 1981, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-22.

69 ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, ਮੈਂ ਜ਼ਿੰਦਾਂ ਰਹਾਂਗਾ, 2004, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-43.

70 ਉਹੀ, ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ, 2004, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਪੰਨਾ-73.

71 ਉਹੀ, ਹਵਾਲਾ।

72 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-74.

73 ਡਾ. ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਪੰਨਾ-214.

74 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਦੋਸ਼, 1946, ਪੰਜਾਬੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਕਰੋਲ ਬਾਗ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-68.

75 ਉਹੀ, ਦੂਰ-ਦੁਰਾਡੇ ਸ਼ਹਿਰੋਂ, 1939, ਪੰਜਾਬੀ ਪਿਆਰੇ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-77.

76 ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ (ਭੂਮਿਕਾ), 1957, ਪੰਨਾ-2.

77 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ, ਪੰਨਾ-61.

78 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-63.

79 ਉਹੀ, ਦੋਸ਼ 1955, ਪੰਜਾਬੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ, ਕਰੋਲ ਬਾਗ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-71.

80 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਮੇਰੀ ਸਾਹਿਤਕ ਸਵੈ ਜੀਵਨੀ, 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਪੰਨਾ-60.

81 ਉਹੀ, ਪਿਤਾ ਪਿਆਰ, 1938, ਸਿੰਘ ਬ੍ਰਦਰਜ਼, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-26.

82 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-38.

83 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-43

84 ਉਹੀ, ਓੜਕ ਸਚ ਰਹੀ, ਪੰਨਾ 13-14.

85 ਉਹੀ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-2.

86 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-3.

87 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿੰਹੁ, 1987, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-95.

88 ਉਹੀ, ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਸ਼ਹੀਦ-ਨਾਟ ਤਿੱਕੜੀ, 1998, ਹਰ-ਆਨੰਦ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-200.

89 ਉਹੀ, ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ, 1989, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-27.

90 ਉਹੀ ਹਵਾਲਾ।

91 ਉਹੀ, ਏਕਲਯ ਬੋਲਿਆ, 1994, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-72.

92 ਉਹੀ, ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ, 1992, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-73.

93 ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, 'ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ', ਪੰਨਾ-28.

94 ਉਹੀ, 'ਮੈਂ ਜ਼ਿੰਦਾ ਰਹਾਂਗਾ', ਪੰਨਾ-21.

95 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-48.

96 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-49.

97 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-50.

98 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਨਵਾਂ ਜਨਮ ਪੁਰਾਣੀ ਮੌਤ, 1964, ਗਨਪਤ ਰਾਏ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਪੰਨਾ-52.

99 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-53.

100 ਉਹੀ, ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ, ਪੰਨਾ-20.

101 ਉਹੀ, ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ, ਪੰਨਾ-36.

102 ਉਹੀ, ਤਿੰਨ ਡਰਾਮੇ, ਪੰਨਾ-145.

103 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਭਜਨੋ, 1981, ਪੰਜਾਬੀ ਰਾਈਟਰਜ਼ ਕੋਆਪਰੇਟਿਵ ਸੋਸਾਇਟੀ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-54-55.

104 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-66.

105 ਉਹੀ, ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿੰਹੁ, 1987, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-85.

106 ਉਹੀ, ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ, ਪੰਨਾ-76.

107 ਉਹੀ, ਤਿੰਨ ਡਰਾਮੇ, ਪੰਨਾ-165.

108 ਉਹੀ, ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ, ਪੰਨਾ-20.

109 ਉਹੀ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸਾਪ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-29.

110 ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, 'ਕਾਲਾ ਇਲਮ', 2012, ਦੀਪਕ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-23.

111 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-30.

112 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸ਼ੋਭਾਸ਼ਕਤੀ, 1953, ਈਸਟਰਨ ਪੰਜਾਬ ਪਬਲੀਸ਼ਿਰਜ਼, ਕਰੋਲ ਬਾਗ, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-20.

113 ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-76.

114 ਉਹੀ, ਸਭ ਕਿਛੁ ਹੋਤਿ ਉਪਾਇ, 1967, ਹਜ਼ੂਰੀਆਂ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-10.

115 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ, ਪੰਨਾ-100.

116 ਉਹੀ, ਭਜਨੋ, ਪੰਨਾ-48.

117 ਉਹੀ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਪੰਨਾ-87.

118 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-90.

119 ਉਹੀ, ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ, ਪੰਨਾ 40-41.

120 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਪੰਨਾ-93.

121 ਉਹੀ, ਤਿੰਨ ਡਰਾਮੇ, ਪੰਨਾ-25.

122 ਉਹੀ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ, ਪੰਨਾ-26.

123 ਉਹੀ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਪੰਨਾ-26.

124 ਉਹੀ, ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ, ਪੰਨਾ-36.

125 ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ, ਪੰਨਾ-20.

126 ਡਾ. ਸੁਖਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਸੰਘਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ, 1999, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਕਾਦਮੀ, ਪੰਨਾ-158.

127 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-28.

128 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-61.

129 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-84.

130 ਗੁਰਿਦਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-7.

131 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-10.

132 ਉਹੀ, ਬਾਪੂ ਮਾਲਾ ਨਾ ਲਾਹੀਂ, ਪੰਨਾ-10.

133 ਉਹੀ, ਰੰਗ ਨਿਆਰੇ, ਪੰਨਾ-100.

134 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਭਜਨੋ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-30

135 ਉਹੀ, ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ, ਪੰਨਾ-23.

136 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-21.

137 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਸੁੱਥਰਾ ਗਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ, 2011, ਬਿਸ਼ਨ ਚੰਦ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਦਿੱਲੀ, ਪੰਨਾ-23.

138 ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, 'ਮੇਰੇ ਦੋ ਨਾਟਕ', ਪੰਨਾ-19-20.

139 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-22.

140 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-23.

141 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-55.

142 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-9.

143 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-10.

144 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-73.

145 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-80.

146 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-88.

147 ਉਹੀ, ਨਾਨਕ ਨਦਰੀ ਨਦਰਿ ਨਿਹਾਲ, ਪੰਨਾ-14.

148 ਉਹੀ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-17.

149 ਉਹੀ, ਰੰਗ ਨਿਆਰੇ, ਪੰਨਾ-16.

150 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਪੰਨਾ-94.

151 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ 60-61.

152 ਉਹੀ, ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ, ਪੰਨਾ-53.

153 ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, 'ਯੁੱਧ ਅਤੇ ਬੁੱਧ', 2014, ਦੀਪਕ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਜਲੰਧਰ, ਪੰਨਾ-38.

154 ਉਹੀ, 'ਰਵਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ', ਪੰਨਾ 18-19.

155 ਦੁਨੀ ਚੰਦ੍ਰ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਵਿਆਕਰਣ, 1964, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਪੰਨਾ-111.

156 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ, ਪੰਨਾ-65.

157 ਉਹੀ, ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ, ਪੰਨਾ-65.

158 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-3.

159 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-44.

160 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ, ਪੰਨਾ-21.

161 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-38.

162 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-31.

163 ਉਹੀ, ਪੰਨਾ-64.

164 ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਮੇਰੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਰਚਨਾ, ਪੰਨਾ-35.

165 ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ, ਪੰਨਾ 26-27.

ਸਾਰ ਅਤੇ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ

ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੀ ਆਮਦ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ 'ਨਕਲਾਂ', 'ਸਾਂਗ', 'ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ', 'ਸਾਲ' ਅਤੇ 'ਖਿਉੜੇ' ਵੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਜਾ ਲਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ' ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਗਭਗ ਹਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਘੜ੍ਹਨ ਵਿਚ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸਦਕਾ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣੇ ਆਰੰਭ ਕੀਤੇ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਨਵੀਂ ਦਿੱਖ ਦਿੱਤੀ। ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੂਰੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਗੌਲਣਯੋਗ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਵਿਚ ਜਿੱਥੇ ਟਕਸਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਉਥੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਜੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਮਾਲਵੇ ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੁਆਬੀ ਆਪਣੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਅਪਣੀ ਗੱਲ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਰਤਾਰਾ ਅੱਜ ਤਕ ਬਰਕਰਾਰ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ, ਪੁਆਧੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਆਪਣਾ ਰੰਗ ਦਿੰਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਬਾਰੇ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਤ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਡਾ. ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, ਡਾ. ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਉਹ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜੋ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪੋ-ਆਪਣੇ ਖਿੱਤੇ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਖੇਤਰੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨੇ ਅਹਿਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਇਆ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵਿਚ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ

ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ (ਮਾਝੀ, ਦੁਆਬੀ, ਮਲਵਈ, ਪੁਆਧੀ) ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੋ ਨਿਬੜਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਖੇਤਰੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਰ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸੇ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਛਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਹਥਲੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਇਸ ਲਈ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ, ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ' ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਚਾਰ ਅਧਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡ ਕੇ ਸੰਪੂਰਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ '**ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ**' ਵਿਚ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ, ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਉਲੀਕ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ, ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਦੂਸਰੇ ਅਧਿਆਇ '**ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ: ਜਾਣ-ਪਛਾਣ**' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦ ਵਿਉਂਤ, ਸੁਰ-ਪ੍ਰਬੰਧ, ਉਚਾਰਨ ਵਿਧੀ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਛਾਣ ਵਿਆਕਰਣਕ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਤੀਜੇ ਅਧਿਆਇ '**ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ**' ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ

ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਤੇ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਬਿੰਬਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੇ ਚੌਥੇ ਅਧਿਆਇ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ' ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਚਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਖੋਜ-ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਉਪਰੰਤ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈਆਂ ਹਨ:

- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ', 'ਕਾਮਾਗਾਟਾ ਮਾਰੂ', 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ' ਵਿਚ ਸਿੱਧੇ-ਅਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਿੱਥੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦੇ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਨਿਮਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰਾਂ 'ਮੇਹਰੂ' ਅਤੇ 'ਸ਼ੇਰੂ' ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਭਰਦਾ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਣੀ ਜ਼ਿੰਦਾ' ਵਿਚ ਢੰਡੋਰਚੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਹਕੂਮਤ ਦੀਆਂ ਨੀਵੀਆਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ' ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਤੇ ਅਰਬੀ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਾਲੀ ਹੈ।
- ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਜਿੱਥੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪ੍ਰਤੀਕਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵੱਲ ਫੈਲੇ ਹੋਏ ਹਨ ਉਥੇ ਇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਮੁੱਢ ਵੀ ਬੰਨ੍ਹਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਜ਼ਰੀਏ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਲੋਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨੇੜੇ ਲਿਆਉਣ ਵਿਚ ਪਹਿਲ-ਕਦਮੀ ਕੀਤੀ ਹੈ।
- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਵਿਚ 'ਭਾਵ' ਅਤੇ 'ਪ੍ਰਭਾਵ' ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਮੰਚ 'ਤੇ ਨਿਵੇਕਲੇ ਵਿਰੋਧੀ ਜੁੱਟ (ਚਿੱਟਾ ਤੇ ਕਾਲਾ, ਹਨ੍ਹੇਰਾ ਤੇ ਚਾਨਣ,

ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਚੁੱਪ, ਸ਼ੋਰ ਤੇ ਸ਼ਾਂਤੀ) ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸੁਣਨ ਤੇ ਵੇਖਣ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਲੱਗਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਅਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਨੂੰ ਦੂਹਰੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥ ਦੇ ਕੇ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਮਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਅਨਜੋੜ', 'ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ' ਤੇ 'ਕੰਚਨ ਮਾਟੀ' ਵਿਚ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਇਸ ਲਈ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਅਕਸਰ ਮਰਦ ਹੀ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਸਨ ਪਰੰਤੂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਔਰਤ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਕੇ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਤੋੜਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੈ।

- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ', 'ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ', 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਜੀਵਨ ਲੀਲ੍ਹਾ', 'ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ', 'ਸਪਤ ਰਿਸ਼ੀ', 'ਮੜ੍ਹਕੇ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ਬੋ' ਆਦਿ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਤੌਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਭਾਵੇਂ ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਜੰਮਪਲ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਰੰਗਤ ਘੱਟ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਰਚਨਾਤਮਕ ਜੀਵਨ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਥਾਂ ਲਾਹੌਰ, ਦਿੱਲੀ, ਪਟਿਆਲੇ ਅਤੇ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਗੁਜ਼ਾਰਿਆ ਹੈ।
- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਲਈ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਇਬਸਨ ਦੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੁੰਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਦੋਸ਼', 'ਅਣਜੋੜ', 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ', 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਅਤੇ 'ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ' ਦੀ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਤਿੰਨ-ਅੰਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਕਰਕੇ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਅੰਗ ਦਾ ਕਾਰਜ ਉਸ ਨੇ ਸਿਰਫ਼ ਇਕੋ ਝਾਕੀ ਵਿਚ ਸੰਪੂਰਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਹ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਅਤੇ 'ਕਲ੍ਹ, ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ' ਨੇ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਨਕਲਾਂ' ਤੋਂ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਾ ਵਾਲੇ ਵਸਤੂ-ਜਗਤ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲਈ ਹੈ।

- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕਾਰਜ-ਭਰਪੂਰ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਪਾ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅੰਦਰੂਨੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਮਨਬਚਨੀ ਤੇ ਓਹਲੇ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਦੀ ਇਕ ਮੌਲਿਕ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਕਾਲ ਦੌਰਾਨ ਰਟੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ', 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ', 'ਜ਼ਫ਼ਰਨਾਮਾ', 'ਇਤਿਹਾਸ ਜੁਆਬ ਮੰਗਦਾ ਹੈ' ਵਿਚ ਮੰਚ-ਬਾਹਰੇ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।
- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ' ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਂ 'Archaeologists (ਖੇਡ-ਵਿਗਿਆਨੀ), ਮਾਈ ਲਾਰਡ, ਹਿਸਟਰੀ, ਹਿਸਟੋਰੀਅਨਜ, ਦੀ ਕਾਫ਼ੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜ਼ਫ਼ਰਨਾਮਾ' ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਅਰਬੀ-ਫਾਰਸੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀਨ-ਇਮਾਨ, ਅੱਬਾ ਨਜਾਨ, ਨਮਾਜ਼, ਫ਼ਜਰ ਦੀ ਨਮਾਜ਼ ਆਦਾਬ, ਜਹਾਨ ਪਨਾਹ, ਮੁਸਤਲਿਕ-ਮਿਜ਼ਾਜ, ਮੁਹਤਰਮ ਬੇਗਮ, ਜ਼ਰਾ-ਨਿਵਾਜ਼ੀ, ਸਰ੍ਹਾ-ਸ਼ਰੀਅਤ, ਮੁਕੱਦਸ ਕੁਰਾਨ' ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਇਆ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਾਲੀ ਹੀ ਹੈ ਇਉਂ ਹੀ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਨਿਵੇਕਲੀਆਂ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅੱਗ ਬੁਝਾਓ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਸਮਾਸੀ ਸ਼ਬਦਾਂ (ਲੁੱਚਿਆਂ-ਲਫੰਗਿਆਂ, ਜਾਣ-ਬੁੱਝ, ਗੁੰਡੇ-ਬਦਮਾਸ਼, ਮਿੰਨਤਾਂ-ਤਰਲਿਆਂ, ਖ਼ੁਦ-ਗਰਜ਼, ਕਹਿਰ-ਵਾਨ, ਨੰਨੇ-ਮੁੰਨੇ, ਮਰਨ-ਮਾਰਨ, ਬੇ-ਹਿਆਓ) ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਰੌਚਕ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ', 'ਪਿਤਾ ਪਿਆਰ', 'ਸਾਖੀ', 'ਆਦਮੀ ਦੀ ਅਕਲ', 'ਕਲਾ ਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ' ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।
- ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਕਲਜੁਗਿ ਰਥੁ ਅਗਨਿ ਕਾ', 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ', 'ਸਿਖਰ ਦੁਪਹਿਰੇ', 'ਨਵਾਂ ਜਨਮ ਪੁਰਾਣੀ ਮੌਤ' ਅਤੇ 'ਅਸੀਂ ਦੂਣ ਸਵਾਏ ਹੋਏ' ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਇਕ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਤਿੱਖਾਪਣ/ਚੁਸਤੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਇਹ ਤਿੱਖਾਪਣ ਉਦੋਂ ਹੋਰ ਰੌਚਕ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਅੰਗ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਤਿੱਖਾਪਣ

ਦੋ ਮੁੱਖੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚੁਸਤੀ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਮਲਵਈ, ਪੋਠੋਹਾਰੀ ਵਾਂਗ ਆਪਣਾ ਰੂਪ ਉਜਾਗਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਆਮ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ 'ਖੁੱਲ੍ਹਦੀ ਫਿਰੂ', 'ਬੇੜੀਆਂ ਪਾ ਤੀਆਂ', 'ਲਗਏ, ਤੁਹਾਥੋਂ' ਰੜਕਦੇ ਹਨ।

- ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਪਾਤਰ ਬੌਧਿਕ ਪੱਧਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਰਤਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸ਼ੁੱਧ ਤੇ ਠੇਠ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਬੋਲਦੇ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਅਜਿਹੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਘੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਜੋੜਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਉਹ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਾਂਗ ਆਦਰਸ਼ਕ ਕਿਸਮ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੁਰ ਵਿਚ ਲੰਮੇ-ਲੰਮੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਘੜ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਅਜਿਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਸ ਸਮੇਂ ਘੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ, ਕੋਈ ਸਿਧਾਂਤਕ ਗੱਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਸਵੈ-ਕਥਨ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਉਹ ਸਮਕਾਲੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਦੂਸਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਣੋਂ ਵੀ ਨਹੀਂ ਝਿਜਕਦਾ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਰਾਜਸੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਈਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਦੂਸਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੀ ਨਾਟ-ਸਿਰਜਨਾ ਉੱਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਗੂੜ੍ਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ।
- ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ ਉਸਦੇ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ 'ਕਲਜੁਗਿ ਰਥੁ ਅਗਨਿ ਕਾ' ਵਿਚ ਸ਼ੁੱਧ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪਾਤਰ (ਜੀਵਨ, ਜੀਓ ਤੇ ਜਵਾਲਾ) ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਤੇਜ਼ ਵੇਗ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬੇ ਭਰੀ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਲ ਨੇੜਤਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ 'ਮਨ–ਬਚਨੀ' ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ', 'ਲੇਖੂ ਕਰੇ ਕੁਵੱਲੀਆਂ', 'ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆ', 'ਪੰਜ ਖੂਹਾਂ ਵਾਲੇ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ' ਵਿਚ

ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੇ ਮਿਆਰੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਵਰਤਦਿਆਂ ਹੋਇਆ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਅਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਬੋਲੀ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵੀ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ (ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ, ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਿੰਡ ਸੁਣੀਂਦਾ) ਦੀ ਸੰਬੋਧਨ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ, ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਲੋਕ-ਗੀਤ, ਮਿੱਥਾਂ, ਲੋਕ-ਗਾਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਅੰਬਾਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ (ਸਧੂਰੀ ਬੂਟੀ, ਜੋੜੀ ਢਲੀ, ਸਿਪੀ ਅੰਬ, ਅਚਾਰੂ, ਅੰਬ, ਟਪਕੇ ਦਾ ਅੰਬ, ਪਤਾਸਾ ਅੰਬ) ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਨੂੰ ਚਿਹਨਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਨਵਾਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਤਜ਼ਰਬਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਮਿੱਥਾਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦਿੱਤੇ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਸਿਰਜਨ ਦਾ ਨਵਾਂ ਢੰਗ ਉਤਪੰਨ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮਿੱਥ ਵਿਚੋਂ ਮਿੱਥ ਸਿਰਜਨ, ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਉਸਾਰਨ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਰਤਣ ਵਿਚ ਪਹਿਲ-ਕਦਮੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਅਸ਼ਲੀਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪੇਸ਼ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸਦਾ ਮਨੋਰਥ ਨੰਗੇਜ਼ ਪਰੋਸਣਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵੰਨਗੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਲੱਛਣ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਰੌਚਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੈ।

- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਿੱਥਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ', 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਭਜਨੋ' ਵਿਚ ਇਤਿਹਾਸਕ-ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾ–ਕਹਾਣੀਆਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਸੰਦਰਭਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਜੇਕਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉੱਥੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਗਾਲਿਬ-ਏ-ਆਜ਼ਮ' ਵਿਚ ਉਰਦੂ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸ਼ਾਇਰ ਗਾਲਿਬ ਦੇ ਜੀਵਨ-ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵੇਰਵਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ।
- ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ' ਨੂੰ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਰੰਗਤ ਦਿੰਦਿਆਂ 'ਲੁਹਾਰਾਂ' ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਵਿਚ ਬਾਜ਼ੀਗਰ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਭਜਨੋ', 'ਸੁਆਮੀ ਜੀ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ' ਅਤੇ 'ਚੰਨੋਂ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਵਿਚ ਹਾਸ਼ੀਏ 'ਤੇ ਵਿਚਰਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ-ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਗ੍ਰਾਮੀਣ ਜੀਵਨ-ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਸ ਲਈ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਨੇ ਦਲਿਤ ਵਰਗਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓਂ ਵੇਖਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਲੱਛਣ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ 'ਉਪਭਾਸ਼ਾ' ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਭਜਨੋ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਗਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਉਘੜਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਅਖਾਣ, ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਣਿਕ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ', 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ', 'ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿੰਘ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੀਆਂ ਸਥਾਨਕ ਮਿੱਥਾਂ, (ਗੁੱਗਾ ਪੀਰ, ਨੌਗਜਾ ਪੀਰ) ਪਿਤਾ ਪੁਰਖੀ ਕੰਮ-ਧੰਦਿਆਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਲੋਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸਮੱਗਰੀ ਵਜੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ' ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਵੇਰਵਿਆਂ (ਦੇਵਾਸੁਰ ਸੰਗ੍ਰਾਮ) ਨੂੰ ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵਜੋਂ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ 'ਵਿਆਕਰਣ' ਦਾ ਵੱਖਰਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ। ਉਹ ਵਾਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਡੰਡੀ (।) ਦੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਫੁਲਸਟਾਪ (.) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ

ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਲੋਕ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਵਿਆਕਰਣ ਦੇ ਨਵੇਂ ਨਿਯਮ ਘੜਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਬੌਧਿਕਤਾ ਤੋਂ ਕਿਨਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਸਰਲਤਾ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ।

- ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲਾ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ (ਮੈਂ ਜ਼ਿੰਦਾ ਰਹਾਂਗਾ, ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ, ਪਿੰਜਰ) ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਜੀਵਨ ਮਾਲਵੇ ਵਿਚ ਗੁਜ਼ਰਿਆ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਢੰਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।
- ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।
- ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ (ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ ਫਰਵਾਹੀ, ਹੀਰਾ ਸਿੰਘ, ਲਹਿਣਾ ਸਿੰਘ, ਬੀਬੀ ਇੰਦਰ ਕੌਰ, ਖੇਮ ਕੌਰ, ਮਰਾਸੀ, ਮਰਾਸਣ, ਨਾਮਧਾਰੀ, ਢੰਡੋਰਚੀ, ਕਿਸਾਨ, ਵਿਦਿਆਰਥੀ, ਪ੍ਰਿੰਸੀਪਲ, ਸਿਪਾਹੀ, ਇੰਸਪੈਕਟਰ, ਤਰਖਾਣ, ਝਿਊਰ, ਸਰਪੰਚ) ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਿੱਤੇ/ਜਾਤ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ।

ਅਧਿਐਨ ਦੌਰਾਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਮਰਾਸੀ, ਭੰਡਾਂ ਅਤੇ ਸਾਂਗੀਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਨਕਲਾਂ, ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਅਤੇ ਲੋਕ ਗਵੱਈਆਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ

ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਵਲਾਂ ਵਿਚੋਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੀ ਨਵ-ਸਿਰਜਣਾ 'ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਜਨਮ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ' ਦੀ ਥਾਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਡਾਇਲੈਕਟਿਕਸ ਵਿਚੋਂ 'ਵਿਚਾਰ' ਉਗਮਦੇ ਹਨ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਕਈ ਵਾਰ 'ਮੈਲੋ-ਡਰਾਮਾ' ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਹ ਸੂਖ਼ਮ ਵਿਅੰਗ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਬਣਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਾਰੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਵੇਂ ਵਿਦਿਅਕ ਖੇਤਰ, ਰੰਗਮੰਚੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਵੀ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਉਹ ਖੇਤਰੀ ਪੱਧਰ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਜਿੱਥੇ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ-ਉਚਾਰਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਅਖਾਣ-ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਦੀਆਂ ਮਿੱਥਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਵਲਾਂ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਵਿਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕਰਕੇ ਆਪਣਾ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ' ਵਿਚ ਦੁੱਖ ਭੰਜਨੀ ਬੇਰੀ ਦੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਦੰਤ ਕਥਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕਥਾ ਗੁੱਗਾ ਪੀਰ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਜਿਮੀਂਦਾਰ ਤਬਕਿਆਂ ਦੁਆਰਾ ਮਜ਼ਦੂਰ ਕਾਮਿਆਂ ਦਾ ਸ਼ੋਸ਼ਣ ਕਰਨ ਦੀਆਂ ਨੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਬਿਹਾਰੀ ਨਾਮ ਦੇ ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਇਸ ਸ਼ੋਸ਼ਣ ਵਿਰੁੱਧ ਆਵਾਜ਼ ਉਠਾਈ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹਰ ਝਾਕੀ ਵਿਚ ਗੁੱਗਾ ਪੀਰ ਦਾ ਅਖਾੜਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪੁਸਤਕ-ਸੂਚੀ

1. ਪੰਜਾਬੀ

(ੳ) ਪੁਸਤਕਾਂ

ਉੱਪਲ, ਕਮਲੇਸ਼ : ਰੰਮਗੰਚ ਦੇ ਰੰਗ, 2001, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਭਵਨ ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, 2004, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਐਬਸਰਡਵਾਦ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ, 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਆਹੂਜਾ, ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ (ਡਾ.) : ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਸਤਰ, ਮਿਤੀਹੀਣ, ਪੰਜਾਬੀ ਰਾਈਟਰਜ਼ ਕੋਅਪ੍ਰੇਟਿਵ ਸੁਸਾਇਟੀ ਲਿਮਟਿਡ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਔਲਖ, ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ, 1982, ਨਵੀਨ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਉਹੀ : ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦਾ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ, 2002, ਵਿਸ਼ਵਭਾਰਤੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਬਰਨਾਲਾ.

ਸ਼ਰਮਾ, ਜੀ.ਐਲ. : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ-ਰੰਗ, 1975, ਸੁੰਦਰ ਦਾਸ ਐਂਡ ਸੰਨਜ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਚੇਤਨਾ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ), 2008, ਸੁੰਦਰ ਬੁੱਕ ਡਿਪੂ, ਜਲੰਧਰ.

ਸਾਗਰ, ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ, 1998, ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਫਾਉਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਸਿੱਧੂ, ਗੁਰਮੀਤ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਭਾਰਤੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਮੂਲ ਅਧਾਰ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1999, ਅਦਬ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਸਿੱਧੂ, ਚਰਨਦਾਸ (ਡਾ.) : ਡਰਾਮੇਬਾਜ਼ੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਨਿਬੰਧ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2006, ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ, ਦਿੱਲੀ.

ਉਹੀ : ਨਾਟਕ ਕਿਵੇਂ ਬਣੈਣਾ- ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਬਾਤਾਂ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2006, ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ.

ਉਹੀ : ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਤੇ ਮੇਰਾ ਅਨੁਭਵ, 2007, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਮੇਰਾ ਨਾਟਕੀ ਸਫ਼ਰ, 2009, ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ, (ਪਹਿਲਾ ਸੰਸਕਰਣ).

ਸੁਤੰਤਰਜੋਤ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦਾ ਸੰਕਲਪ, 1987, ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ, ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਸੇਠੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ : ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ, 1985, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਨਾਟਕ ਕਲਾ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1988, ਲੋਕ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਸ਼ੇਰ ਗਿੱਲ, ਸੁਰਿੰਦਰ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਰੂਪ-ਰੇਖਾ, 1986, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਸੈਣੀ, ਪ੍ਰੀਤਮ : ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੀ ਨਾਟਕ-ਕਲਾ, 1974, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਹਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ : ਥੀਏਟਰ, 1988, ਲੋਕਾਇਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ.

ਉਹੀ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ, 1972, ਪੈਪਸੂ ਬੁੱਕ ਡਿਪੂ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : ਨਾਟਕ ਕਲਾ, 1974, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਹਰਦੀਪ ਕੌਰ : ਆਧੁਨਿਕ ਬੋਧ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2008, ਰੂਹੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਹਰਭਜਨ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ, 2002, ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਹਰਿਭਜਨ ਸਿੰਘ : ਰਚਨਾ-ਸੰਰਚਨਾ, 1973, ਨਵਚੇਤਨ, ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਉਹੀ : ਅਧਿਐਨ ਅਤੇ ਅਧਿਆਪਨ, 1974, ਨਵਚੇਤਨ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼. ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਉਹੀ : ਸਾਹਿਤ ਅਧਿਐਨ, 1981, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਹੁਕਮ ਚੰਦ, ਰਾਜਪਾਲ (ਡਾ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਕਾਵਿ ਦਾ ਸਰੂਪ ਤੇ ਵਿਕਾਸ, 1983, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਕੰਵਰ, ਤਰਲੋਕ ਸਿੰਘ : ਸ਼ੋਧ-ਪਰਿਸ਼ੋਧ, 1989, ਆਰਸੀ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ.

ਕਾਹਲੋਂ, ਅੱਛਰ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਡਾ. ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, 1987, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਕਿਸ਼ਨ ਸਿੰਘ (ਪ੍ਰੋ.) : ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਸਮਝ, 1974, ਸੇਧ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ.

ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸੇਲ, ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਲਾਂਬਾ ਤੇ ਪ੍ਰਮਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਰੂਪ, 1977, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਖਹਿਰਾ, ਸੁਖਦੇਵ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਵਲ ਵਿੱਚ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਕ ਚੇਤਨਾ, 1988, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਖੁਰਮਾ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, 1997, ਅਖਿਲ ਪ੍ਰੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਇਕ ਮੁਲਾਂਕਣ, 2005, ਅਮਰਜੀਤ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਗਰੇਵਾਲ, ਅਮਰਜੀਤ : ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਭਵਿੱਖ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1989, ਸਾਹਿਤ ਕਲਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਗਾਰਗੀ, ਬਲਵੰਤ : ਰੰਗਮੰਚ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ), 1961, ਨਵਯੁੱਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ.

ਉਹੀ : ਲੋਕ-ਨਾਟਕ, 1966, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਗਿੱਲ, ਤੇਜਵੰਤ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਪ੍ਰਮਾਣ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ, 1986, ਸਾਹਿਤ ਕੇਂਦਰ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ, 1951, ਹਿੰਦ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਗੁਰਬਖ਼ਸ਼ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਸਭਿਆਚਾਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ, 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਰਾਈਟਰਜ਼ ਕੋਅਪ੍ਰੇਟਿਵ ਸੁਸਾਇਟੀ ਲਿਮਟਿਡ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਗੁਰਮੀਤ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਦਾ ਪੁਨਰ-ਸਿਰਜਨ, 1992, ਸੁਸਾਂਤ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ, ਫਰੀਦਾਬਾਦ.

ਘੁੰਮਣ, ਨਰਿੰਦਰਾ (ਪ੍ਰੋ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ, 1973, ਸੀਮਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਜਲੰਧਰ.

ਉਹੀ : ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ, 1991, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਚਾਵਲਾ, ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ (ਪ੍ਰੋ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕਯਾਨ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰ, 1988, ਸੁੰਦਰ ਦਾਸ ਐਂਡ ਸੰਨਜ਼, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਜਸਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਸਭਿਆਚਾਰ ਤੇ ਕਿੱਸਾ-ਕਾਵਿ, 1985, ਸੋਧ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ: ਪਛਾਣ-ਚਿੰਨ੍ਹ, 1989, ਪੁਨੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਜਗਜੀਤ ਕੌਰ : ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ), 1989, ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਜੀਵਨ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.) : ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, 1970, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਤਨੇਜਾ, ਰਵੀ (ਸੰਪਾਦਕ) : ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, (ਪਹਿਲਾ ਸੰਸਕਰਣ) 2009, ਲਫ਼ਜੀ ਤਸਵੀਰਾਂ ਬਿਸ਼ਨ ਚੰਦ ਐਂਡ ਸੰਨਜ, ਦਿੱਲੀ.

ਤਿਵਾੜੀ, ਵਿਸ਼ਵਨਾਥ (ਡਾ.) : ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1985, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ.

ਧੀਰ, ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੋਢੀ, 1966, ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਸਾਹਿਤ ਕੇਂਦਰ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਉਹੀ : ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਪਿੱਛੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ, 1989, ਇੱਕ ਸਰਵਪੱਖੀ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬ.

ਉਹੀ : ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ, 2000, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਨਿਮਰਲਾ ਰਾਣੀ : ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੀ ਨਾਟ-ਸੰਵੇਦਨਾ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2007, ਉਡਾਨ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨਜ਼, ਮਾਨਸਾ.

ਉਹੀ : ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੀ ਨਾਟ-ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ, 1991, ਜਸਜੀਤ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਨੂਰ, ਜਗੀਰ ਸਿੰਘ : ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ, 2001, ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਸਦਨ, ਫਗਵਾੜਾ.

ਉਹੀ : ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਸਿੱਧੂ ਦੀ ਨਾਟ-ਚੇਤਨਾ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1988, ਪੰਜਾਬੀ ਰਾਈਟਰਜ਼ ਕੋਅਪ੍ਰੇਟਿਵ ਸੁਸਾਇਟੀ ਲਿਮਟਿਡ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਨੂਰ, ਪਰਮਜੀਤ ਕੌਰ : ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੀ ਨਾਟ-ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ, 1991, ਵਾਰਿਸ਼ ਸ਼ਾਹ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਪ੍ਰਿਤਪਾਲ ਸਿੰਘ : ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਨਾਟ-ਕਲਾ, 1957, ਪੰਜਾਬੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਕਰੋਲ ਬਾਗ, ਦਿੱਲੀ.

ਪਿਆਰ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਖੋਜ-ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਵਹਾਰ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ: ਸਿਧਾਂਤ, 1989, ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ, ਨਿਊ ਬੁੱਕ ਕੰਪਨੀ ਜਲੰਧਰ.

ਫੁੱਲ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ : ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਤਮਜੀਤ, 1984, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਉਹੀ : ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ, 1964, ਲੋਕ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ, 1972, ਨਿਊ ਬੁੱਕ ਕੰਪਨੀ, ਜਲੰਧਰ.

ਉਹੀ : ਤੁਰੀ ਚੱਲੋ: ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, 1987, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਦਿੱਲੀ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ, 1988, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਬ੍ਰਹਮਜਗਦੀਸ ਸਿੰਘ : ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, 2002, ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਉਹੀ : ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਮਾਨਵ ਵਿਗਿਆਨ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1990, ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਬਲਜਿੰਦਰ ਕੌਰ : ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦਾਇਰੇ ਦਾ ਮਨੋਵਿਸ਼ਲੇਣਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ, 2003, ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ.

ਬਲਵੀਰ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕਯਾਨ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 1987, ਪੰਜਾਬੀ ਰਾਈਟਰਜ਼ ਕੋਆਪ੍ਰੇਟਿਵ ਸੁਸਾਇਟੀ ਲਿਮਟਿਡ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਭੁਪਾਲ ਦਾਸ : ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ-ਇੱਕ ਸਾਹਿਤਕ ਮੁਲਾਂਕਣ, 1988, ਬਲਵੰਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਜਲੰਧਰ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਆਲੋਚਨਾ, 1994, ਬਲਵੰਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਜਲੰਧਰ.

ਭੋਗਲ, ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ : ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ, (ਮਿਤੀਹੀਣ), ਹਿਰਦੈਜੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਜਲੰਧਰ.

ਮਹਿਤਾ, ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਮਿਥਿਕ-ਕਲਾਵਾਂ ਦੀ ਚਿੰਨ੍ਹ ਜੁਗਤ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ), 1988, ਪੈਪਸੂ ਬੁੱਕ ਡਿਪੂ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਲੋਕਧਾਰਾ, ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰ, 1998, ਪੈਪਸੂ ਬੁੱਕ ਡਿਪੂ, ਪਟਿਆਲਾ

ਰੰਧਾਵਾ, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਯਥਾਰਥ ਚਿਤਰਣ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2004, ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ.

ਰਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ (ਡਾ.) : ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2003, ਮਨਪ੍ਰੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਦਿੱਲੀ.

ਵਰਮਾ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ (ਡਾ.) : ਬਰੈਖ਼ਤ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ, 1983, ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਦਵਾਰਕੀ ਦਾਸ ਮੈਮੋਰੀਅਲ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ, 1997, ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ.

ਉਹੀ : ਰੰਗ ਕਰਮੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ, 2002, ਪੰਜਾਬੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੇ ਪਾਸਾਰ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2003, ਕ੍ਰਿਤੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ.

ਉਹੀ : ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ, (ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ) 2005, ਪੰਜਾਬੀ ਅਕਾਦਮੀ, ਦਿੱਲੀ.

(ਅ) ਪੱਤਰ-ਪੱਤਰਕਾਵਾਂ

ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ : ਨਾਟਕ ਅੰਕ, ਸਤੰਬਰ-1970, ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ.

ਖੋਜ-ਪੱਤ੍ਰਿਕਾ : ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, 1985, ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ (ਸੰਪਾ.), ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, 1997, ਰਾਜਿੰਦਰ ਲਹਿਰੀ (ਸੰਪਾ.), ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਨੀਆਂ : ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, ਅਪ੍ਰੈਲ-ਮਈ 1982, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬ, ਪਟਿਆਲਾ.

ਉਹੀ : ਖੋਜ-ਵਿਧੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, 1983, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ, ਪਟਿਆਲਾ.

(ੲ) ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ/ ਖੋਜ ਨਿਬੰਧ

ਦਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ : ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ, 1995, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਵੱਲੋਂ ਪੀ-ਐੱਚ.ਡੀ. ਲਈ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ.

ਪਰਵਿੰਦਰਪਾਲ ਕੌਰ : ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਦੀ ਨਾਟਕ ਕਲਾ, 2004, ਪੱਤਰ-ਵਿਹਾਰ ਸਿੱਖਿਆ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਵੱਲੋਂ ਐਮ.ਫਿਲ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ.

2. हिन्दी

(क) पुस्तकें

श्यामचरण दूबे : भारतीय समाज, वनदना मिश्र (अनु.), नेशनल बुक ट्रस्ट, इंडिया, 2001.

हिमांशु राय : युग पुरुष बाबा साहेब डा. भीमराव अम्बेडकर (संघर्ष गाथा), समता प्रकाशन, दिल्ली 2012.

परमेश्वरी (डॉ.) : हिन्दी नाटकः वर्तमान संदर्भ, संजय प्रकाशन, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण 2009.

सुरेशचन्द्र शुक्ल (डॉ.) : आधुनिक हिन्दी नाटक, लिपि प्रकाशन, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण 1981

सतीश कुमार वर्मा : पंजाबी नाटक और रंगमंच की एक सदी, राष्ट्रीय नाटय विद्यालय, नई दिल्ली, संस्करण 2009.

उमाशंकर सिंह (डॉ.) : हिन्दी के समस्या नाटक, विजय प्रकाशन मन्दिर, वाराणसी, संस्करण 1994.

जय देव तनेजा : हिन्दी रंगकर्मः दशा और दिशा, तक्षशिला प्रकाशन, नई दिल्ली, संस्करण 1988.

(ख) कोश

कलिका प्रसाद : विआपक हिंदी कोश, ज्ञान मंडल प्रकाशन, वाराणसी, चौथा संस्करण, 1937.

आचारिया रामचन्दर वर्मा : लोकभारती विआपक हिंदी कोश, महात्मा गाँधी मारग, इलाहाबाद, गिआरवा संस्करण, 2004.

3. English

(A) Books

Ahuja R.L : The Theory of Drama in Ancient India 1964, The Indian Publcations, Ambala Cantt.

Butcher, S.H. : Aristotle's Theory of Poetry & Fine Art, Indian Edition, 1967, Loyal Book Depol, Ludhiana.

Dawson, S.S.W. : Drama and dramatic, 1970, Mathuen & Co. Ltd., London.

Diwana, Mohan Singh : Literature on Society, 1972, the Hague.

Langness, L.L. : The Study of Culture, 1975, Chandler & Sharp Publishers Inc., San Francisco.

Marsorie Boulton : The Anatomy Drama, 1979, Kalyani Publishers, Ludhiana.

Nicoll Allardyce : The Theory of Drama, 1969, Indian Reprint, Doaba House, Delhi.

Sanyal, B.S. : Culture: An Introduction, 1962, Asia Publishing House, Bombay.

Stephen Fuches : The Origin of Man and his Culture, 1963, Asia Publishing House, Delhi.

Strong, L.A.G : Common Sense about Drama, 1937, Thomas Nelson & Sons Ltd., London.

Styam, J.L. : The Elements of Drama, 1976, Cambridge University, Press, London.

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਫ਼ੈਕਲਟੀ ਅਧੀਨ

ਪੀਐਚ.ਡੀ.(ਮਾਨਵ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ)

ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਪ੍ਰਸਤੁਤ

ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ

2021

ਨਿਗਰਾਨ

ਡਾ. ਗੁਰਸੇਵਕ ਸਿੰਘ ਲੰਬੀ

ਅਸਿਸਟੈਂਟ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ

ਖੋਜਾਰਥਣ

ਸੁਖਦੀਪ ਕੌਰ



(Established Under Punjab Act No. 35 of 1961)

ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਕੋਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਭਾਗ

ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ,ਪਟਿਆਲਾ।

ਸਾਰ ਅਤੇ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ

ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੀ ਆਮਦ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ 'ਨਕਲਾਂ', 'ਸਾਂਗ', 'ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ', 'ਸਾਲ' ਅਤੇ 'ਖਿਉੜੇ' ਵੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਜਾ ਲਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ' ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਗਭਗ ਹਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਘੜ੍ਹਨ ਵਿਚ ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸਦਕਾ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣੇ ਆਰੰਭ ਕੀਤੇ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਨਵੀਂ ਦਿੱਖ ਦਿੱਤੀ। ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੂਰੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੇ ਗੌਲਣਯੋਗ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਵਿਚ ਜਿੱਥੇ ਟਕਸਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਉਥੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਜੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਮਾਲਵੇ ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੁਆਬੀ ਆਪਣੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਅਪਣੀ ਗੱਲ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਰਤਾਰਾ ਅੱਜ ਤਕ ਬਰਕਰਾਰ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਮੇਂ-ਸਮੇਂ ਮਾਝੀ, ਮਲਵਈ, ਦੁਆਬੀ, ਪੁਆਧੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਆਪਣਾ ਰੰਗ ਦਿੰਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਬਾਰੇ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਤ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਡਾ. ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, ਡਾ. ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਉਹ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜੋ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪੋ-ਆਪਣੇ ਖਿੱਤੇ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਖੇਤਰੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨੇ ਅਹਿਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਇਆ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵਿਚ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ

ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ (ਮਾਝੀ, ਦੁਆਬੀ, ਮਲਵਈ, ਪੁਆਧੀ) ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੋ ਨਿਬੜਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਖੇਤਰੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਰ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸੇ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਛਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਹਥਲੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਇਸ ਲਈ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ, ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ' ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਚਾਰ ਅਧਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡ ਕੇ ਸੰਪੂਰਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ '**ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ**' ਵਿਚ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ, ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਉਲੀਕ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ, ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਦੂਸਰੇ ਅਧਿਆਇ '**ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ: ਜਾਣ-ਪਛਾਣ**' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦ ਵਿਉਂਤ, ਸੁਰ-ਪ੍ਰਬੰਧ, ਉਚਾਰਨ ਵਿਧੀ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪਛਾਣ ਵਿਆਕਰਣਕ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਤੀਜੇ ਅਧਿਆਇ '**ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ**' ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ

ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ-ਪਾਠ ਅਤੇ ਮੰਚੀ-ਪਾਠ ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਤੇ ਅਸ਼ਾਬਦਿਕ ਸੰਚਾਰ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਬਿੰਬਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੇ ਚੌਥੇ ਅਧਿਆਇ 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ' ਵਿਚ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਚਾਰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਖੋਜ-ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਉਪਰੰਤ ਹੇਠ ਲਿਖੀਆਂ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈਆਂ ਹਨ:

- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ', 'ਕਾਮਾਗਾਟਾ ਮਾਰੂ', 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ' ਵਿਚ ਸਿੱਧੇ-ਅਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਿੱਥੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦੇ ਚੰਨ' ਵਿਚ ਨਿਮਨ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰਾਂ 'ਮੇਹਰੂ' ਅਤੇ 'ਸ਼ੇਰੂ' ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਭਰਦਾ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰਾਣੀ ਜ਼ਿੰਦਾ' ਵਿਚ ਢੰਡੋਰਚੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਹਕੂਮਤ ਦੀਆਂ ਨੀਵੀਆਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ' ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਤੇ ਅਰਬੀ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਾਲੀ ਹੈ।
- ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਜਿੱਥੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪ੍ਰਤੀਕਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵੱਲ ਫੈਲੇ ਹੋਏ ਹਨ ਉਥੇ ਇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਮੁੱਢ ਵੀ ਬੰਨ੍ਹਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਜ਼ਰੀਏ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਲੋਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨੇੜੇ ਲਿਆਉਣ ਵਿਚ ਪਹਿਲ-ਕਦਮੀ ਕੀਤੀ ਹੈ।
- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਵਿਚ 'ਭਾਵ' ਅਤੇ 'ਪ੍ਰਭਾਵ' ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਮੰਚ 'ਤੇ ਨਿਵੇਕਲੇ ਵਿਰੋਧੀ ਜੁੱਟ (ਚਿੱਟਾ ਤੇ ਕਾਲਾ, ਹਨ੍ਹੇਰਾ ਤੇ ਚਾਨਣ,

ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਚੁੱਪ, ਸ਼ੋਰ ਤੇ ਸ਼ਾਂਤੀ) ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸੁਣਨ ਤੇ ਵੇਖਣ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਲੱਗਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਅਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਨੂੰ ਦੂਹਰੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥ ਦੇ ਕੇ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਮਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਅਨਜੋੜ', 'ਸ਼ੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ' ਤੇ 'ਕੰਚਨ ਮਾਟੀ' ਵਿਚ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਇਸ ਲਈ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਅਕਸਰ ਮਰਦ ਹੀ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਸਨ ਪਰੰਤੂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਔਰਤ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਕੇ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਤੋੜਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੈ।

- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ', 'ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ', 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ', 'ਜੀਵਨ ਲੀਲ੍ਹਾ', 'ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ', 'ਸਪਤ ਰਿਸ਼ੀ', 'ਮੜ੍ਹਕੇ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ਬੋ' ਆਦਿ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਤੌਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਭਾਵੇਂ ਦੁਆਬੇ ਦਾ ਜੰਮਪਲ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਰੰਗਤ ਘੱਟ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਰਚਨਾਤਮਕ ਜੀਵਨ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਥਾਂ ਲਾਹੌਰ, ਦਿੱਲੀ, ਪਟਿਆਲੇ ਅਤੇ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਗੁਜ਼ਾਰਿਆ ਹੈ।
- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਲਈ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਇਬਸਨ ਦੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੁੰਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਦੋਸ਼', 'ਅਣਜੋੜ', 'ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ', 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ' ਅਤੇ 'ਖੇਡਣ ਦੇ ਦਿਨ ਚਾਰ' ਦੀ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਤਿੰਨ-ਅੰਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਗੀਕ੍ਰਿਤ ਕਰਕੇ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰ ਅੰਗ ਦਾ ਕਾਰਜ ਉਸ ਨੇ ਸਿਰਫ਼ ਇਕੋ ਝਾਕੀ ਵਿਚ ਸੰਪੂਰਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਹ ਪਲਾਟ-ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ' ਅਤੇ 'ਕਲ੍ਹ, ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ' ਨੇ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ 'ਨਕਲਾਂ' ਤੋਂ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਾ ਵਾਲੇ ਵਸਤੂ-ਜਗਤ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਲਈ ਹੈ।

- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕਾਰਜ-ਭਰਪੂਰ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਪਾ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅੰਦਰੂਨੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਮਨਬਚਨੀ ਤੇ ਓਹਲੇ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਦੀ ਇਕ ਮੌਲਿਕ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਕਾਲ ਦੌਰਾਨ ਰਟੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ', 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ', 'ਜ਼ਫ਼ਰਨਾਮਾ', 'ਇਤਿਹਾਸ ਜੁਆਬ ਮੰਗਦਾ ਹੈ' ਵਿਚ ਮੰਚ-ਬਾਹਰੇ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।
- ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਚਮਕੌਰ ਦੀ ਗੜ੍ਹੀ' ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦਾਂ 'Archaeologists (ਖੇਡ-ਵਿਗਿਆਨੀ), ਮਾਈ ਲਾਰਡ, ਹਿਸਟਰੀ, ਹਿਸਟੋਰੀਅਨਜ, ਦੀ ਕਾਫ਼ੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਜ਼ਫ਼ਰਨਾਮਾ' ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਅਰਬੀ-ਫਾਰਸੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀਨ-ਇਮਾਨ, ਅੱਬਾ ਨਜਾਨ, ਨਮਾਜ਼, ਫ਼ਜਰ ਦੀ ਨਮਾਜ਼ ਆਦਾਬ, ਜਹਾਨ ਪਨਾਹ, ਮੁਸਤਲਿਕ-ਮਿਜ਼ਾਜ, ਮੁਹਤਰਮ ਬੇਗਮ, ਜ਼ਰਾ-ਨਿਵਾਜ਼ੀ, ਸਰ੍ਹਾ-ਸ਼ਰੀਅਤ, ਮੁਕੱਦਸ ਕੁਰਾਨ' ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਇਆ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੁਆਬੀ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਾਲੀ ਹੀ ਹੈ ਇਉਂ ਹੀ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਨਿਵੇਕਲੀਆਂ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅੱਗ ਬੁਝਾਓ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਸਮਾਸੀ ਸ਼ਬਦਾਂ (ਲੁੱਚਿਆਂ-ਲਫੰਗਿਆਂ, ਜਾਣ-ਬੁੱਝ, ਗੁੰਡੇ-ਬਦਮਾਸ਼, ਮਿੰਨਤਾਂ-ਤਰਲਿਆਂ, ਖ਼ੁਦ-ਗਰਜ਼, ਕਹਿਰ-ਵਾਨ, ਨੰਨੇ-ਮੁੰਨੇ, ਮਰਨ-ਮਾਰਨ, ਬੇ-ਹਿਆਓ) ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਰੌਚਕ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ', 'ਪਿਤਾ ਪਿਆਰ', 'ਸਾਖੀ', 'ਆਦਮੀ ਦੀ ਅਕਲ', 'ਕਲਾ ਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ' ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਹੈ।
- ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਕਲਜੁਗਿ ਰਥੁ ਅਗਨਿ ਕਾ', 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ', 'ਸਿਖਰ ਦੁਪਹਿਰੇ', 'ਨਵਾਂ ਜਨਮ ਪੁਰਾਣੀ ਮੌਤ' ਅਤੇ 'ਅਸੀਂ ਦੂਣ ਸਵਾਏ ਹੋਏ' ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਇਕ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਤਿੱਖਾਪਣ/ਚੁਸਤੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਇਹ ਤਿੱਖਾਪਣ ਉਦੋਂ ਹੋਰ ਰੌਚਕ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਅੰਗ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਤਿੱਖਾਪਣ

ਦੋ ਮੁੱਖੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚੁਸਤੀ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਮਲਵਈ, ਪੋਠੋਹਾਰੀ ਵਾਂਗ ਆਪਣਾ ਰੂਪ ਉਜਾਗਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਆਮ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ 'ਖੁੱਲ੍ਹਦੀ ਫਿਰੂ', 'ਬੇੜੀਆਂ ਪਾ ਤੀਆਂ', 'ਲਗਏ, ਤੁਹਾਥੋਂ' ਰੜਕਦੇ ਹਨ।

- ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਪਾਤਰ ਬੌਧਿਕ ਪੱਧਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਰਤਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸ਼ੁੱਧ ਤੇ ਠੇਠ ਦੁਆਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਬੋਲਦੇ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਅਜਿਹੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਘੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਜੋੜਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਉਹ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਾਂਗ ਆਦਰਸ਼ਕ ਕਿਸਮ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੁਰ ਵਿਚ ਲੰਮੇ-ਲੰਮੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਘੜ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਅਜਿਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਸ ਸਮੇਂ ਘੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰੌਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ, ਕੋਈ ਸਿਧਾਂਤਕ ਗੱਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਸਵੈ-ਕਥਨ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਉਹ ਸਮਕਾਲੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਦੂਸਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਣੋਂ ਵੀ ਨਹੀਂ ਝਿਜਕਦਾ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਰਾਜਸੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਈਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਦੂਸਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੀ ਨਾਟ-ਸਿਰਜਨਾ ਉੱਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਗੂੜ੍ਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ।
- ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ ਉਸਦੇ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ 'ਕਲਜੁਗਿ ਰਥੁ ਅਗਨਿ ਕਾ' ਵਿਚ ਸ਼ੁੱਧ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪਾਤਰ (ਜੀਵਨ, ਜੀਓ ਤੇ ਜਵਾਲਾ) ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਤੇਜ਼ ਵੇਗ ਅਤੇ ਜਜ਼ਬੇ ਭਰੀ ਕੇਂਦਰੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਲ ਨੇੜਤਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ 'ਮਨ–ਬਚਨੀ' ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ', 'ਲੇਖੂ ਕਰੇ ਕੁਵੱਲੀਆਂ', 'ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆ', 'ਪੰਜ ਖੂਹਾਂ ਵਾਲੇ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ' ਵਿਚ

ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ ਦੇ ਮਿਆਰੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਵਰਤਦਿਆਂ ਹੋਇਆ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਅਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਬੋਲੀ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵੀ ਲੋਕ-ਬੋਲੀਆਂ (ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿਹੁੰ, ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਿੰਡ ਸੁਣੀਂਦਾ) ਦੀ ਸੰਬੋਧਨ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਬੋਲੀ, ਅਖਾਣ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਲੋਕ-ਗੀਤ, ਮਿੱਥਾਂ, ਲੋਕ-ਗਾਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਅੰਬਾਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ (ਸਧੂਰੀ ਬੂਟੀ, ਜੋੜੀ ਢਲੀ, ਸਿਪੀ ਅੰਬ, ਅਚਾਰੂ, ਅੰਬ, ਟਪਕੇ ਦਾ ਅੰਬ, ਪਤਾਸਾ ਅੰਬ) ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਨੂੰ ਚਿਹਨਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਨਵਾਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਤਜ਼ਰਬਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਮਿੱਥਾਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦਿੱਤੇ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਸਿਰਜਨ ਦਾ ਨਵਾਂ ਢੰਗ ਉਤਪੰਨ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮਿੱਥ ਵਿਚੋਂ ਮਿੱਥ ਸਿਰਜਨ, ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਉਸਾਰਨ ਅਤੇ ਦੁਆਬੀ ਲੋਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਰਤਣ ਵਿਚ ਪਹਿਲ-ਕਦਮੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਅਸ਼ਲੀਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪੇਸ਼ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸਦਾ ਮਨੋਰਥ ਨੰਗੇਜ਼ ਪਰੋਸਣਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵੰਨਗੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਲੱਛਣ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਰੌਚਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੈ।

- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਿੱਥਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ', 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਭਜਨੋ' ਵਿਚ ਇਤਿਹਾਸਕ-ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾ–ਕਹਾਣੀਆਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਸੰਦਰਭਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਜੇਕਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉੱਥੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਗਾਲਿਬ-ਏ-ਆਜ਼ਮ' ਵਿਚ ਉਰਦੂ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸ਼ਾਇਰ ਗਾਲਿਬ ਦੇ ਜੀਵਨ-ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵੇਰਵਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ।
- ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ' ਨੂੰ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਰੰਗਤ ਦਿੰਦਿਆਂ 'ਲੁਹਾਰਾਂ' ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਵਿਚ ਬਾਜ਼ੀਗਰ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਭਜਨੋ', 'ਸੁਆਮੀ ਜੀ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ' ਅਤੇ 'ਚੰਨੋਂ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਵਿਚ ਹਾਸ਼ੀਏ 'ਤੇ ਵਿਚਰਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ-ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਗ੍ਰਾਮੀਣ ਜੀਵਨ-ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਸ ਲਈ ਹੋਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਨੇ ਦਲਿਤ ਵਰਗਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓਂ ਵੇਖਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਲੱਛਣ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ 'ਉਪਭਾਸ਼ਾ' ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਭਜਨੋ', 'ਅੰਬੀਆਂ ਨੂੰ ਤਰਸੇਂਗੀ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਗਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਉਘੜਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਮੁਹਾਵਰੇ, ਅਖਾਣ, ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਣਿਕ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ', 'ਬਾਤ ਫੱਤੂ ਝੀਰ ਦੀ', 'ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ', 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ', 'ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿੰਹੁ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੇ ਦੀਆਂ ਸਥਾਨਕ ਮਿੱਥਾਂ, (ਗੁੱਗਾ ਪੀਰ, ਨੌਗਜਾ ਪੀਰ) ਪਿਤਾ ਪੁਰਖੀ ਕੰਮ-ਧੰਦਿਆਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਲੋਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸਮੱਗਰੀ ਵਜੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟ-ਜਗਤ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਇੰਦੂਮਤੀ ਸੱਤਿਦੇਵ' ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਵੇਰਵਿਆਂ (ਦੇਵਾਸੁਰ ਸੰਗ੍ਰਾਮ) ਨੂੰ ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵਜੋਂ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।
- ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ 'ਵਿਆਕਰਣ' ਦਾ ਵੱਖਰਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ। ਉਹ ਵਾਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਡੰਡੀ (।) ਦੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਫੁਲਸਟਾਪ (.) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ

ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਲੋਕ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਵਿਆਕਰਣ ਦੇ ਨਵੇਂ ਨਿਯਮ ਘੜਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਬੌਧਿਕਤਾ ਤੋਂ ਕਿਨਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਸਰਲਤਾ ਅਤੇ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ।

- ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲਾ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਾ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦਿਆਂ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ (ਮੈਂ ਜ਼ਿੰਦਾ ਰਹਾਂਗਾ, ਪਰਿੰਦੇ ਜਾਣ ਹੁਣ ਕਿੱਥੇ, ਪਿੰਜਰ) ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮਲਵਈ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਹ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਜੀਵਨ ਮਾਲਵੇ ਵਿਚ ਗੁਜ਼ਰਿਆ ਹੈ। ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਰੰਗਤ ਦੇਣ ਲਈ ਦੁਆਬੀ ਅਖਾਣ/ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ, ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਉਹ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਢੰਗਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।
- ਨਾਟ-ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟ-ਜੁਗਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਦਾ ਹੈ।
- ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ (ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ ਫਰਵਾਹੀ, ਹੀਰਾ ਸਿੰਘ, ਲਹਿਣਾ ਸਿੰਘ, ਬੀਬੀ ਇੰਦਰ ਕੌਰ, ਖੇਮ ਕੌਰ, ਮਰਾਸੀ, ਮਰਾਸਣ, ਨਾਮਧਾਰੀ, ਢੰਡੋਰਚੀ, ਕਿਸਾਨ, ਵਿਦਿਆਰਥੀ, ਪ੍ਰਿੰਸੀਪਲ, ਸਿਪਾਹੀ, ਇੰਸਪੈਕਟਰ, ਤਰਖਾਣ, ਝਿਊਰ, ਸਰਪੰਚ) ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਿੱਤੇ/ਜਾਤ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ।

ਅਧਿਐਨ ਦੌਰਾਨ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋਇਆ ਕਿ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਮਰਾਸੀ, ਭੰਡਾਂ ਅਤੇ ਸਾਂਗੀਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੀਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਨਕਲਾਂ, ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਅਤੇ ਲੋਕ ਗਵੱਈਆਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ। ਇਸੇ ਕੜੀ ਵਿਚ ਚੌਥੀ ਪੀੜ੍ਹੀ

ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਵਲਾਂ ਵਿਚੋਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੀ ਨਵ-ਸਿਰਜਣਾ 'ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਜਨਮ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ' ਦੀ ਥਾਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਡਾਇਲੈਕਟਿਕਸ ਵਿਚੋਂ 'ਵਿਚਾਰ' ਉਗਮਦੇ ਹਨ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਕਈ ਵਾਰ 'ਮੈਲੋ-ਡਰਾਮਾ' ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਹ ਸੂਖ਼ਮ ਵਿਅੰਗ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਬਣਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਾਰੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਵੇਂ ਵਿਦਿਅਕ ਖੇਤਰ, ਰੰਗਮੰਚੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਵੀ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਉਹ ਖੇਤਰੀ ਪੱਧਰ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਜਿੱਥੇ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ-ਉਚਾਰਨੀ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਅਖਾਣ-ਮੁਹਾਵਰਿਆਂ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੁਆਬਾ ਖੇਤਰ ਦੀਆਂ ਮਿੱਥਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਵਲਾਂ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਵਿਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕਰਕੇ ਆਪਣਾ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਓੜਕ ਸੱਚ ਰਹੀ' ਵਿਚ ਦੁੱਖ ਭੰਜਨੀ ਬੇਰੀ ਦੀ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਦੰਤ ਕਥਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕਥਾ ਗੁੱਗਾ ਪੀਰ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਜਿਮੀਂਦਾਰ ਤਬਕਿਆਂ ਦੁਆਰਾ ਮਜ਼ਦੂਰ ਕਾਮਿਆਂ ਦਾ ਸ਼ੋਸ਼ਣ ਕਰਨ ਦੀਆਂ ਨੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਬਿਹਾਰੀ ਨਾਮ ਦੇ ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਇਸ ਸ਼ੋਸ਼ਣ ਵਿਰੁੱਧ ਆਵਾਜ਼ ਉਠਾਈ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹਰ ਝਾਕੀ ਵਿਚ ਗੁੱਗਾ ਪੀਰ ਦਾ ਅਖਾੜਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਜੋ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ABSTRACT

The subject of my dissertation is 'Use of Doabi Dialect in Punjabi Drama: Method and Communication'. This research is divided into four chapters. The first chapter deals with drama: form and principle. Chapter 2 Language, Dialect, Claimant Dialect: Related to the introduction. The third chapter identifies the linguistic communication techniques of Punjabi drama. Chapter 4: Use of Doabi Dialect in Punjabi Drama: Method and Communication Different forms of Doabi dialect used by Punjabi playwrights in their plays have been identified. The basis of the study in this chapter is Harcharan Singh, Gurdial Singh Phul, Charandas Sidhu and Sahib Singh respectively. Harcharan Singh has used Doabi dialect in his plays Ratta Salu, Kamla Kumari, Tera Ghar So Mera Ghar, Sobha Shakti. He uses the Doabi dialect directly or indirectly in the drama to add a touch of interest. Similarly, Gurdial Singh Phul has used Doabi dialect in his plays 'Kaljugi Rathu Agni Ka', 'Dharti Di Jai', 'Shikhar Dupahire', 'Nawan Janam Purani Maut' and 'Asin Doon Sawaaye Hoye'. If Charandas Sidhu gives new meaning to the myth of Guge in his play 'Baba Bantu'. There, in his play Ghalib-e-Azam, he presents historical details based on the biography of the famous Urdu-Persian poet Ghalib. Just as Balwant Gargi gives the color of Malwai language to his play 'Loha-Kut' and makes the language of 'Luharan' the basis of his creative purpose. Similarly, Charandas Sidhu in his play Channo Bazigarni uses the language of the Bazigar tribe.

ਸਾਰੰਸ਼

ਮੇਰੇ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ '**ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ**' ਹੈ। ਇਸ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਚਾਰ ਅਧਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਹਿਲਾ ਅਧਿਆਇ **ਨਾਟਕ: ਸਰੂਪ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ** ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਦੂਜਾ ਅਧਿਆਇ **ਭਾਸ਼ਾ, ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ: ਜਾਣ-ਪਛਾਣ** ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਤੀਜਾ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ **ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ** ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਚੌਥਾ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ **ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ: ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰ** ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੀ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਬਣੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ, ਕਮਲਾ ਕੁਮਾਰੀ, ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ, ਸੋਭਾ ਸ਼ਕਤੀ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਹ ਸਿੱਧੇ-ਅਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਵਰਤ ਕੇ ਰੌਚਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ 'ਕਲਜੁਗਿ ਰਥੁ ਅਗਨਿ ਕਾ', 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਜਾਈ', 'ਸਿਖਰ ਦੁਪਹਿਰੇ', 'ਨਵਾਂ ਜਨਮ ਪੁਰਾਣੀ ਮੌਤ' ਅਤੇ 'ਅਸੀਂ ਦੂਣ ਸਵਾਏ ਹੋਏ' ਵਿਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਜੇਕਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਵਿਚ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਉੱਥੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਗਾਲਿਬ-ਏ-ਆਜ਼ਮ' ਵਿਚ ਉਰਦੂ-ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸ਼ਾਇਰ ਗਾਲਿਬ ਦੇ ਜੀਵਨ-ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵੇਰਵਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ' ਨੂੰ ਮਲਵਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਰੰਗਤ ਦਿੰਦਿਆਂ 'ਲੁਹਾਰਾਂ' ਦੀ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਉਦੇਸ਼ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਚੰਨੋ ਬਾਜ਼ੀਗਰਨੀ' ਵਿਚ ਬਾਜ਼ੀਗਰ ਕਬੀਲੇ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

PUBLICATION

- **ਡਾ. ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਖ ਤੋਂ ਅਧਿਐਨ**, ਕਲਾਕਾਰ ਸਾਹਿਤਕ, ISSN 23481609, ਅਪ੍ਰੈਲ-ਜੂਨ, 2021, ਪੰਨਾ 80-90.